

١٤

كتابات نقدية



# لخصات أدبية

نوع فطية



مجلس العامة لقصور الثقافة



# مضامین ادبیة

نوعی و طبیة



# كتابات نقدية

سلسلة شهرية

يصدرها

الهيئة العامة

للقصور الثقافية

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

حسين مهران

مدير التحرير

فؤاد قنديل

الإشراف الفني

سعيد عباس

المراسلات : باسم مدير التحرير  
١٦ اش أمين سامي - القصر العيني - القاهرة - رقم بريدي : ١١٥٦٢



## الحققت أدبية

مع

توفيق الحكيم - حسين فوزي - يحيى حقي - يوسف السباعي - فتحي  
رضوان - جمال العطيفي - مصطفى محمود - جلال العشري - صلاح  
عبد الصبور - يوسف الشاروني - عبد القفار مكاوي - ادوار الخراط - علي  
شلش - احسان كمال - ضياء الشرقاوي - شوقي عبد الحكيم - نهاد  
شريف - رؤوف وصفي ..

# إهداء

إلى صديقي الناقد  
أحمد محمد عطية  
مع كل الاعزاز والتقدير..

ن . ع .



## دعوة الى القراءة الثانية

هذه مجموعة من الدراسات النقدية كتبت في الستينات والسبعينات ، عن اسهامات ابداعية في القصة والمسرح والرواية وغيرها . ولم يكن القصد من كتابة تلك الدراسات سوى معايشة نصوص حبيبة ، ومحاولة سبر أغوارها ، من منطلق البحث عن اجابة على السؤال الذى يطرح نفسه على كل قارئ يتخذ من القراءة متعة لا يامه واثراء لحياته ، إلا وهو ما الذى يحبب النفس في هذه القصة أو تلك المسرحية أو الرواية ؟ وعندما تأخذ على عاتقك أن تبحث عن السبب في ذلك ، وتجذ في العثور على اجابة ، فقد أدركت متعة تضاف الى متعة القراءة لذاتها ، بل وبلغت مستوى أعلى تماماً من مستوى القراءة الاولى العجول المتسربة . فالقراءة الثانية تجلب للقارئ الذى يمارسها متعة لاتدانيها متعة . ولكن مثل هذه القراءة الثانية تحتاج الى تدريب وتمرس ، وهى التى تميز القارئ الواعى الذى يريد أن يحصل من القراءة لا على القشور بل على الجواهر المكنونة . وبذلك يضيف الى حصيلته الثقافية ما قد لا يكون بإمكان قارئ غيره أن يحققه ، فهو بالغوص وراء ظاهر النص المقروء ، واسترجاع نصوص أخرى سبق قراءتها ، يدرك ابعاداً جديدة للعمل الادبى . وبالسعادة ذلك القارئ لو كانت تلك الابعاد مما لم يسبق لغيره اكتشافها . وقد يعدد القارئ المتأنى ايضاً الى اجراء المقارنات لنفسه وب نفسه بين النص الادبى المقروء ولوحات ومعزوفات ونحوت تتلاقى جميعا عبر الاخوة التى تربط بين الفنون ، ومنها « فن الكلمة » فيبين له من هذه المقارنات كم من ألوان وخطوط وظلال في النص الادبى ، لا يقدر على تبينها الا من كان قد أوتي ملكة حب الجمال . وكمن من انسجام وتناسق في هذا النص الذى يقرأ يقربه من الموسيقى . وهكذا يحقق القارئ لنفسه من خلال قراءته الفاحصة المتأنلة ، وهى في اغلب الاحوال تكون القراءة الثانية للنص المتعامل معه ، ثراءً روحياً يعوضه عن الجهد الذى بذله في هذه القراءة التى قد تكون الأكثر من الثانية ايضاً . ولكن طوبى للقراء الصابرين الذين لا ييخلون على متعتهم الرفيعة من

وقتهم ومصالحهم ونور عيونهم . وكثيراً ما لا يفصح العمل الأدبي العميق عن جماله الدفين من القراءة الاولى ، فإن التعامل مع الجمال ليس بالأمر السهل كما يعتقد البعض ، بل هو يحتاج الى مران وتأهيل ومجاهدة . وليذكر القارئ على الدوام ان ما يقرأه في ساعة وراءه من جهد المؤلف ومعاناته عشرات الساعات ، ومن ثم فالأجدر بالقارئ الا يدخل على النص الأدبي بالعناية والحفاوة . وبهذه المجاهدة مع النص ، ومعاشته ، والتحاور معه من منطلق صداقة وطيدة ، تتولد « اللحظات الأدبية » وهي أفضل مكافأة يحصل عليها قارئ جاد .

وأخيراً ، فليس لهذه المقدمة من غرض سوى ان تكون دعوة للقارئ إلى القراءة ثم الإمعان في القراءة ، حتى يتحقق ما ابتغاء من الامساك بين يديه بكتاب ، الا وهو الفوص الى الجواهر التي يمكن ان يضيفها الى « خزانة المتع » التي يدخر فيها من « اللحظات الأدبية » زاده لمستقبل أيامه في هجير هذه الحياة ، ومسيرتها الطويلة عبر صحراء قد تكون من الجمال مجدبة .

نعيم عطية

## العدل الاجتماعى عند توفيق الحكيم

- ١ -

عندما يتعارض الواقع والقانون تبدو فكرة العدل الاجتماعى وقد زلزلت أركانها ، إذ ينكشف بذلك ما يعانى به المجتمع من عسرة . . . تنفيذ قوانين غير ملائمة . وقد حفل أدب أستاذنا الكبير توفيق الحكيم منذ كتابه « يوميات نائب الأرياف » الصادر عام ١٩٢٧ بصور للتناقض بين واقع الريف المصرى والعديد من القوانين التى استجلبت لتحكمه ، مما أثار فى أدبه قضية العدل الاجتماعى منذ وقت مبكر من حياتنا الأدبية الحديثة .

ومن صور هذا التناقض بين الواقع والقانون فى البيئة الريفية ما رواه توفيق الحكيم فى « اليوميات » عن الفلاح الذى يتهم بأنه غسل ملابسه فى الترع . أنه يسأل « يا سعادة القاضى ربنا يعلى مراتبك ! تحكم على بغرامة لأنى غسلت ملابسى ؟ » فيوضح القاضى الأمر قائلا : « لأنك غسلتها فى الترعة » ويعود الفلاح ويسأله « واغسلها فىن ؟ » . « تردد القاضى وتفكر ولم يستطع جوابا . ذلك أنه يعرف أن هؤلاء المساكين لا يملكون فى تلك القرى أحواضا يصب فيها الماء المقطر الصافى من الأنابيب ، فهم قد تركوا طول حياتهم يعيشون كالسائمة ، ومع ذلك يطلب اليهم أن يخضعوا إلى قانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز ، والتفت القاضى إلى توفيق الحكيم وقال :

- النياية ..

- النياية ليس من شأنها أن تبحث أين يغسل هذا الرجل ملابسه ، ولكن ما يعنىها هو تطبيق القانون !

وينتقل الحكيم إلى قصة أخرى مستقاة من حياة أهل الريف ليدل على مبلغ انفصال القانون الوضعي الذي يحكمهم عن المجتمع الذي يحتويهم .  
إنها قصة رجل كهل من المزارعين يبدو أنه على جانب من اليسار واستواء الحال . ما أن مثل أمام القاضى حتى ابتدره قائلا : « أنت ، يا شيخ ، متهم بأنك لم تسجل كلبك في الميعاد القانونى » . فتحنن الرجل وهز رأسه وتمتم كأنه يستغفر ويسترجع . « عشنا وشفتنا الكلاب تتسجل زى الاطيان وتبقى لها حيثة » ! .

ويعلق توفيق الحكيم على ذلك بقوله « أه ، من هذا القانون الذى لا يمكن أن يفهم كنهه هؤلاء المساكين .. » و « لم أرواحدا من المخالفين قد بدا عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب ، إنما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائب ، وأتأوه يؤدونها ، لأن القانون يوقن أنهم يجب عليهم أن يؤدوها ! ولطالما سألت نفسى عن معنى هذه المحاكمة ، أنستطيع أن نسمى هذا القضاء رادعا والمذنب لا يدرك مطلقا أنه مذنب ؟ » .

يخدش القانون على هذا النحو في نفس الانسان احساسا بالعدالة ، ويستقر في وجدانه أن المفروض عليه الزام ظالم « فإما أن يمضى في الخضوع له كما لو كان يخضع لقوة لا راد لها ، أو يحاول بشتى الطرق أن يتحايل عليه ويراوغه . وهذه المشكلة التى يبرزها الحكيم من خلال عمله القضائى في الريف المصرى تؤرق بال مفكرى القانون والاجتماع . وقد اتجهت جهودهم إلى مواجهة ما يسمونه « بتمرد الواقع على القانون » محاولين تقوية الدعائم التى يقوم عليها الرضاء بالقانون ، من خلال اقتناع الخاضعين له بجذواه ومراميه .

وفي ذلك يقول توفيق الحكيم في اليوميات « أن تلك الاجراءات التى تتبع في أعمالنا القضائية طبقا للقوانين الحديثة ينبغي أن يراعى في تطبيقها عقلية هؤلاء الناس ومبداى مداركهم وقدرتهم الذهنية ، أو فلترفع تلك المدارك - التى تركت هملا على مدى حكم ولاة من جميع الأجناس - إلى مستوى تلك القوانين .

ويسرق فلاح عجوز كوز ذرة من شدة جوعه . ويقول للمحقق وهو يسأله : « وعين قال انى ناكر ؟ أنا صحيح من جوعى نزلت في غيط من

الفيضان سحبت لى كوز ، ويسأله المحقق لماذا لا يشتغل . فيجيبه الفلاح الجائع : « يا حضرة البك هات لى الشغل ، وعيب على أن كنت أتأخر . لكن الفقير منا يوم يلقى ، وعشرة ما يلقى غير الجوع » .

انه فى نظر القانون متهم بالسرقه .

ويرد الفلاح العجوز قائلا : « القانون يا جناب البك على عيننا ورأسنا ، لكن برضه القانون عنده نظر ويعرف انى لحم ودم ومطلوب لى أكل .

إن الفلاح العجوز إذن لا يقصد الخروج على القانون . بل على العكس هو صادق النية فى احترامه ومراعاة أحكامه . فالانسان المصرى منذ أصوله الأولى يعتبر الطاعة للحاكمين وأوامرهم واجبا مقدسا ليس ملقى على كاهله بل نابع من أعماقه . وقد كان العدل فى القدم مرادفا للخضوع للقوانين باعتبار أن القوانين مفزلة من الآله أو صادرة من الفرعون ابن الآله على الأرض . ولكن الظروف الاقتصادية وضغوط الحاجة الشديدة زلزلت فى وجدان الفلاح المصرى بعد ذلك تلك العلاقة الوثيقة بين القانون والعدل . وصار القانون لا يمثل فى وجدانه ذلك « الرمز » الذى يرتوى منه الالتزام القانونى باعتباره التزاما أخلاقيا . وصارت مفاهيم الرجل العادى تبلور قوانين أخرى واقعية تجعلها أوجب بالاتباع من القوانين الوضعية التى يتصائل نصيبها من فكرة العدالة . فالقاعدة القانونية الأمرة « لا تسرق » تتعرض خطأها إلى قلب الفلاح الجائع العاطل وتسبقتها إليه قاعدة ذات حتمية لافكك له منها . وتقول له « إنك من لحم ودم ، ومطلوب لك أن تاكل » وإذا لم تسارع القاعدة القانونية الى مراجعة نفسها وتصويب مسارها فإنها ستجد أن الحياة الاجتماعية قد أوغلت مبتعدة عن متناولها ، مما يحكم عليها بالضمور والانطفاء حتى لوبقى فى الأعماق الدفينة للانسان ظل من أملاءتها الأخلاقية ، فهو وإن كان يسرق اضطرارا الا ان فى قرارة نفسه يعرف انه لا يسرق حبا فى السرقة بل درءا للهلاك عن بدنه وبدن أولاده .

ويمضى القانون على لسان وكيل النيابة فى حوارهِ اللامنتطقى مع  
الفلاح :

- إذا دفعت يا رجل خمسين قرشا ضمان مالى يفرج عنك فوراً .

- خمسين قرش ؟ وحياء راسك أنا ما وقعت عيني على صنف النقدية من مدة شهرين . التعريفة نسيت شكله ، ما أعرف إن كان لحد الساعة ( مخروم ) من وسطه والاسدوه .

يتكلم الفلاح كلاما على غاية من المنطق ، ويمس قلب العدالة في الصميم ، أنه ما سرق الا لشدة جوعه وفقره ، فمن أين يدفع للحكومة خمسين قرشا ؟ وإذا لم يدفع هذه الكفالة ماذا يحدث ؟ يحبس احتياطيا على ذمة المحاكمة بتهمة السرقة . فهل أزعه قرار النيابة ؟ « قبل الرجل كله وجها وظهرا حامدا ربه ، وقال وماله الحبس حلو . تلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة » .

أثر الفلاح المسكين السجن على المجتمع . وعندئذ تكون العدالة الاجتماعية قد وصلت الى نقطة امتحان رهيب ، وتصير مستوجبة لمراجعة جذرية لأوضاع الحياة في الجماعة .

وتتازم فكرة العدل الاجتماعي من جديد ، وتطرح نفسها بضرورة أكثر عندما يمضى الحكيم في ذكريات عمله بالمحاكم . فقد كان المتهمون في القضية التالية أكثر من ثلاثين رجلا وامراة وولدا ادخلوا إلى غرفة وكيل النيابة مشدودين في حبال من الليف ، إذا لم يجد المركز لكل هذا العدد قيودا حديدية . ويطلق الحكيم على هذا المنظر تعليقا يقوى من احساسنا بالظلم المنبثق من امتهان الكرامة الآدمية ، فيقول « الله اكبر ، مواشى طالعة سوق السبت ؟ » ويأمر العسكري بفك الحبال . وليس هؤلاء الثلاثون نفرا كل المتهمين في القضية إذ « باقى غيرهم من اهل الناحية تحت التفتيش والقبض بمعرفة حضرة الملاحظ وأورطة الهجانة » . وهكذا يتعاظم عدد من يصطدمون بالقانون ، حتى يصبح التعارض كبيرا بين النص القانوني وبين الواقع الاجتماعي . وتتحول فكرة العدل الاجتماعي الى مشكلة تطرح نفسها على العقل والضمير .

ولكن ما هو الجرم الذى ارتكبه هذه الجمهرة من الناس ؟

.. كانت سيارة كبيرة تعمل اكياسا ضخمة معلومة بمختلف الملابس القطنية والصوفية والاحذية الجلدية لحساب متجر من المتاجر الشهيرة في

القاهرة . اجتازت هذه السيارة ليلاً جسر الترعة المحاذية لدائرة الناحية ، فسقط منها في الماء كيس كبير مفعم بألوان الملابس ، ولبث الكيس في أعماق الترعة حتى انخفض منسوبها وانحسر الماء عن البضاعة فهرعت تلك البلدة العارية الى ذلك الكنز . وتسابقت الأيدي الى الكيس الراقد في الطين تجذب من بطنه ما تصل إليه . ومضت البلدة تجرى في الطرقات فرحة مهللة : « الكساوى في البحر ، الكساوى في البحر .. » إلى أن رأهم رجال الحفظ ، واستكثروا عليهم النعمة وعدوها بالنسبة لهم « ممنوعات » .

سأل وكيل النيابة المتهمين :

- سرقتُم الملابس ؟

فأجابه من بينهم صوت عميق رزين :

- أبدا والله ما سرقنا ولا نعرف السرقة ، البحر رمى علينا الكيس ، وكل واحد منا طال نصيبه .

فقال وكيل النيابة من فوره :

- نصيبه ؟ ! هو الكيس ملك البحر والآله أصحاب خواجات ؟

فأجاب الرجل في صوته العميق الهادئ :

- راح من بالنّا أن له أصحاب ، يا حضرة البك ربنا يعلى مراتبك ! أراف بحال الفلاحين المساكين .. الكساوى كانت قدام نظرنا وربما البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذه عريان .

- أنت يا رجل فاكّر الدنيا فوضى ، والافيه قانون وحكومة !

- يا جناب البك . أنتم فتشتم دورنا وسحبتم الكساوى منا ، والعيال الفرحانة عادت تبكى ، ورجعنا لأصلنا لا لنا ولا علينا . يبقى الحبس له لزوم ؟ !

- .. القانون صريح وأنا مقيد بنصوص أشد من الحبال الموضوعة في

أيديكم ..

فخرجوا جميعا في صف طويل وفي ذيلهم رجل يقول هامسا :  
- يحبسونا لان رينا كسانا .

ان المسألة - عند وكيل النيابة - قبل كل شيء مسألة قانون يقضى بأن من وجد شيئا مملوكا للغير وحفظه بنية امتلاكه يعامل معاملة السارق . والمناقشة مع أمثال هؤلاء المتهمين ضياع للوقت ولكن على المستوى الفكرى هل المسألة أولا وأخرا مسألة قانون فحسب ؟ وهل مناقشتها ضياع للوقت ؟ ! إن المسألة في الواقع تفتح الباب على مصراعيه على فكرة العدل الاجتماعي . ومناقشة الأمر هو اثره لمفاهيم القانون كما هو وكما يجب أن يكون ، من خلال ربط القانون بالبيئة والاعتداد بالضغط الاجتماعي والاقتصادية التي هي محك القانون ، والامتحان الضخم الذي تواجهه السلطة واضعة ذلك القانون .

والواقع أن فكرة العدل الاجتماعي تعتبر من الجواهر الثمينة في صرح ذلك العالم المتكامل الذي قام عليه عمل توفيق الحكيم الباكر « يوميات نائب في الأرياف » فقد كانت هذه اليوميات شهادة بليغة من فنان عاش التجربة بكل ملامتها وثرائها وخشونتها وضراوتها . ولم يطل على الريف المصري من حالق بل نزل إلى الحضيض وامتزج بطينه وانصهر بمأساته . وإذا كان الحكيم يعلق على مقتل ريم الصبية القروية الجميلة الصموت التي بدت له في أول لقاء كتمثال من الابنوس وجهه من العاج ، بأن الجمال مرتبط بالخير ، فإن القبح مرتبط بالشر والظلم . وإن بدا في الريف المصري الذي تكلم عنه الحكيم في يومياته قبح فذلك مرده إلى الظلم الاجتماعي المستشري في ذلك الريف .

وإذا كانت اليوميات تنتهي بإحساس من المرارة والارتجاج ، فلأن كل قوى الظلام الاجتماعي التي أحاطت بمقتل ريم قد جعلت الوصول إلى الحقيقة الكامنة وراء قتلها أمرا من المستحيلات ، فما من اكتراث جدى بمصائر الأدمى ، بل الاكتراث كله انصرف في ذلك الوقت إلى الاعداد للانتخابات المقبلة ، وكرست الادارة كل جهودها لانجاح انصار الوزارة الجديدة والتنكيل بالخصوم . أما التحقيق في مقتل الفلاح « قمر الدولة علوان » رغم كل ما احتواه من نبض انساني فما كان يعنى أحدا من ذوى الجاه والنفوذ ، ومن ثم حفظ التحقيق لعدم معرفة الجاني . وما أكثر المجنى عليهم الذين ذهب دمهم أرخص من الداد الذي حبرت به محاضر قضاياهم .



في قصة « رجل المال » التي هي امتداد لتجارب توفيق الحكيم القضائية في الريف المصري ، والتي نشرها ضمن كتابه « ذكريات الفن والقضاء » عام ١٩٥٢ نجد ثلاثة من المحامين الفطاحل جاؤا من القاهرة في جنحة تبديد . وعلى الرغم من أن أمثال هؤلاء الكبار لا ينتقلون إلى الأقاليم لمجرد جريمة تبديد ، فقد جاؤا . لكن مجيئهم لم يكن للدفاع عن الفلاح المتهم بالتبديد بل ليكذبوا هذا المتهم في كل كلمة يقولها في غير مصلحة طرف آخر صاحب لقب ونفوذ . لقد جاؤا للدفاع عن الباشا الذي يصفونه بأنه « المجنى عليه » ، ويطالبون له بالتعويض .

الباشا من الحضيض نشأ . كان قبانيا لاحظ أنه يستطيع أن يقرض الفلاحين مبالغ طوال السنة على أن يسددوها محاصيل في المواسم . « من أخذ خمسة قروش صاغا عليه أن يردها نصف كيله ذرة في الموسم ، ومن أخذ عشرين قرشا عليه أن يردها كيلتي قمح ، ومن أخذ جنيها عليه أن يرده ربع قنطار قطنا ، وهكذا وهكذا . والفلاحون وهم يرضون بهذه السلفية العجيبة لا يفكرون في القبن الواقع عليهم ، ولا في الريح الفاحش الذي يجنيه القباني من عرقهم . فحسبهم أنهم تلقوا قطرة ماء ترطب حلوقهم في وقت الجفاف الخانق .. وظل القباني الصغير يكبر ، وتكبر معه مبالغ السلفية ، فمن خمسين جنيها إلى مائة ، إلى خمسمائة ، إلى ألف ، إلى ألفين ، إلى خمسة آلاف ، وأرباحه منها تبلغ مئات الأروادب والقناطير ، يبيعها عند ارتفاع الأسعار ، ويعد خمسة أوسنة أعوام كان قد أسس ثروته وأصبح من الأعيان ثم من أعضاء مجلس النواب ، وتزوج من أسرة كبيرة ، وأخيرا اشترى الباشوية ، وهو اليوم « فلان باشا » صاحب المال والجاه والنفوذ المرموق .

كل الحماية للباشا وكل الاتهام للفلاح المسكين . وفي المركز ينحاز رجال البوليس لصف الباشا فيصوبون الضرب والاهانات على خصمه ، بل ولا يثبتون في محاضرتهم ما يدلي به دفاعا عن نفسه ما دام هذا ليس في صالح الباشا ، محايية له ومجاملة ، بل وأيضا طمعا في منفعة . ويصل الأمر إلى حد ارباب شهود الفلاح عندما يمثل أمام المحكمة بعد ذلك .

وكيل النيابة وهذه لا ينحرف ولا يتحاز ، وإذ لم يقتنع بادانة المتهم رغم ما وجهه إليه المحامون الثلاثة الكبار فإنه يرفض أن يزوج به في الحبس .

اننى « الآن أمام باشا ذى نفوذ ومحامين فطاحل جاؤوا يطلبون منى حبس متهم ليس إلى جانبه أحد .. » وعندما اشعر أنى محاط بجو من الضغوط كى أصدر قرارا بعيته ، فإن رد الفعل عندئذ هو التشكك والحذر ويقتطع الضمير .

وهذا الضمير اليقظ هو الضمان الذى يمسك بعضا العدالة من الوسط ، ويقبض على الزمام . لقد بدا منظر المحامين الثلاثة في تلك اللحظة كمنظر الصقور الجارحة التى تريد الانقضاض على عصفور ضئيل ، وقد أثار هذا المنظر وكيل النيابة وافرعه . وكان شعوره أن العصفور ليس الآن هو المتهم ، بل أنه هو أيضا وكيل النيابة الصغير بين مخالب ثلاثة من المحامين العتاة . وبذلك نجد الاتحاد كاملا - على المستوى الاحساس بالظلم - بين وكيل النيابة والمتهم . ولكن العصفور عندما يقاوم ويصبر يصبح بعيد المنال . أنا أيضا عولت على الاصرار . انقلب وكيل النائب العام فأصبح - بواقع من شعور بالظلم - نصيرا لمن لا نصير له . أصبح محاميا للمتهم يصد عنه اعداى ثلاثة محامين كبار ، وضعوا براعتهم كلها في خدمة رجل المال القادر على دفع آتاع يسيل لها اللعاب .

نجد في هذه القصة إذن محاولة لتسخير القانون لخدمة ذوى الجاه والنفوذ ، واستخدامه أداة قهر وارهاب لمن تسول له نفسه أن يخرج على القانون لا كنص مكتوب بل على القانون كمصلحة تدخل في صراع مع مصلحة أخرى . ويبدو القانون صراعا بين مصالح ، والعدالة كتفليب لمصلحة على غيرها تبعا للظروف المكانية والتاريخية للمجتمعات الانسانية ، التى هي إذن حزمة من المصالح المتصارعة المتباعدة لبعضها بعضا كلما تسنى ذلك . فيصير القانون - على حد قول توفيق الحكيم - تعادلا محسوبا وموزونا بين المصالح المتباينة .

ماذا يفعل وكيل النيابة في هذه القضية ؟ انه يؤدى دورا خفيا في خدمة العدالة . يقف سدا في وجه ابتلاع الأقوى للأقل قوة . ويترجم بذلك في الواقع

شيئا مما عناء توفيق الحكيم في نظريته المعروفة « بالتعادلية » لأن وكيل النيابة في قصة « رجال المال » يحقق « التعادل » بين الكبير والصغير . ويؤدي دور « الضمير » الذى يجعل الحكيم من مقوماته « الشعور بشر يلحق الغير » . ويرى أن للمجتمع كالفرد ضميرا أيضا . يتجلى عند الاحساس بأن طائفة منه أضرت بطائفة أخرى من أبنائه . وهذا الاحساس الاجتماعى ترجمه وكيل النيابة بفعله الذى أعاد التوازن بين طرفين من أطراف الحركة الاجتماعية المتشابكة .

إن هذه الوسيلة التى لجأ إليها الباشا المرابى لم تعجب وكيل النيابة - كما لم يعجبه من قبل القاء المأمور في « يوميات نائب في الأرياف » القبض على الشيخ عصفور بتهمة التشرد .. لم يرض ذلك ضميره القضائى في الحالتين لأنه - على حد قوله في « اليوميات » - لا ينبغي أن تكون نصوص القانون أسلحة في أيدينا لضرب بها من نريد ضربة في الوقت الذى نختاره . وكما أن قبض المأمور على الشيخ عصفور كان مسألة انتقامية ، فإن اتهام الباشا المرابى لفلاح صغير كان أيضا مسألة انتقامية . وكما عزم وكيل النيابة في اليوميات أن يفرج عن الشيخ عصفور ، فقد عزم في قصة « رجل المال » أن لا ينساق وراء المعامين الثلاثة الكبار الذين وكلهم الباشا من القاهرة للايقاع بالفلاح الصغير .

### - ٣ -

وتقوم مسرحية « الصفقة » التى نشرت عام ١٩٥٦ على وضع يشوبه ظلم اجتماعى يبدو في أن الأرض ليست لأصحابها الحقيقيين ، يملكها أجنبى ، وإذا انتقلت من ملك فإلى ملك من لن يربطه بها سوى رابطة استغلال وجشع . وبذلك تنتقل الأرض من غير مستحق إلى غير مستحق ، بينما يظل أصحاب الحق فيها يحرقهم شوق الى امتلاك ما كان يجب أن يكون لهم أصلا . ويتجلى في هذا المقام إذن علاقة غير متوازنة لأنها تتيح للغاصب المستبد ابتلاع من هو صاحب الحق المشروع ، دون أن يجد الغاصب من يصدده .

ومن بين أبناء الكفر ينبت أيضا طفيلي يتأتى له عن طريق الكسب الحرام أن يملك ناصية الكفر ، ويجعل فلاحيه في قبضة يده . أنه الحاج عبد الموجود الذى يشتري لموتى الكفر الأكفان من تاجر بالبندر مقابل عمولة يدفعها له التاجر سرا . ثم لا يترك الحاج عبد الموجود الميت في كفنه أكثر من ساعتين ولا يلبث في غلظة من أهل الكفر أن يجرده منه ويبادر بالسفر الى البندر يبيعه أو يرده للتاجر ويقبض ثمنه مع تنزيل بسيط . من كفن الاموات ونش قبرهم شيد ثروته التى مضى بعد ذلك يقرضها للفلاحين . ومن فوائد قروضه ضاعف كسبه الحرام .

هذه أيضا علاقة غير متعادلة تتأجج بظلم اجتماعى تسقره طقوس وقوانين ظاهرية . ولكن ما يلبث أن ينبت في المجتمع نفسه عنصر يحقق للعلاقة المختلفة توازنا يعيد إليها طابع العدالة الذى كان غائبا عنها . ويتمثل هذا النبت الجديد في خميس أمين مخزن الشركة بالكفر . فقد اكتشف ماذا يفعل الحاج عبد الموجود من وراء ظهر الاهالى . وظل ساكنا حتى سنعت الفرصة التى أتاحت له أن يعيد التوازن بين الكفر والحاج عبد الموجود . فيوجه له خطابه قائلا « بعد ما جردت أمواتهم من الكفن جرد نفسك من قرشين واسترهم » ويرغمه أن يعلن تنازله عن كل ديونهم قبله بل وأن يدفع لمحروس ومبروكه ابني الكفر المهر وثمان الجهاز هدية منه .

وقد تمثل في ذلك تصور توفيق الحكيم لما يجب أن يكون عليه « العقاب » الذى يكفر به المجرم عن ذنبه . فهو يقول في كتابه « التعادلية » الصادر عام ١٩٥٥ : « ثمن الجريمة يجب أن يدفع لا من حرية الانسان ، بل من عمل ايجابى يوازن ويعادل العمل الذى ارتكبه . إن من يرتكب الشر ، أى من يقوم بالعمل الارادى الذى يؤدى إلى ضرر الغير ، يجب أن يدفع الثمن بعمل ارادى يؤدى إلى منفعة الغير .. أن من يرتكب فعلا يضر الغير يجب أن يعادله بفعل ينفع الغير .. فمن فعل شرا بالمجموع عليه أن ينتج خيرا يفيد المجموع .. يجب أن ينتج لحساب المجتمع ما يعادل في الزمن والكم جسامه الشر الذى صدر منه » .

وأما بالنسبة للعلاقة غير المتوازنة بين أهل الكفر غير القادرين وبين كبار الملاك سواء أكانت الشركة الاجنبية أو البك حامد أبو راجية ، فقد نشأت

شخصية جديدة أعادت التوازن إلى نصابه . فمحل كل فلاح من فلاحى الكفر على حدة قامت شخصية جماعية متمثلة فيهم متضامنين متكاتفين . وقد مكنتهم هذا التضامن من أن يجمعوا ما طلبته الشركة مقدما لثمن الأرض ، وأن يذلوا ما واجههم من صعاب ، واستطاعوا فى النهاية أن يشتروا الأرض ، رغم طمع الطامعين .

ويبدو توفيق الحكيم فى مسرحيته هذه متفائلا أشد التفاؤل ، فإن الظلم الاجتماعى الذى بدا له فى « يوميات نائب فى الأرياف » معقدا متقلغلا فى البنیان الاجتماعى للريف المصرى كله ، صار هذا الظلم فى « الصفقة » قابلا لمواجهة والتغلب عليه . وبدلا من الضبابية الزخمة التى نستمتع بها لصدقها فى « اليوميات » يقدم لنا الحكيم ايجابية واضحة ومباشرة فى « الصفقة » دون أن ترقى على أى حال الى قوة عمله الأول .

#### - ٤ -

يذكرنا تصوير توفيق الحكيم للمتقاضين والمحامين والقضاة والحجاب بالمصور الفرنسى المهزلى المأسوى هونوريه دوميه ( ١٨٠٨ - ١٩٧٩ ) ، الذى رسم بريشته اللاذعة كمشرط جراح صورا من عالم المحاكم . ويصف توفيق الحكيم أهل الريف فى تردد هم على المحاكم فيقول : انهم مكسسون بباب المحكمة كالذباب ملأوا المقاعد والدك وفاض فيضهم على الأرض والممرات فجلسوا القرفصاء كأنهم الماشية يرفعون عيونهم الخاشعة الى القاضى وهو ينطق الحكم كأنه راع فى يده عصا .

وليست المهانة هى اللون الذى يخضب صورة القرويين فى المحاكم بل هى أيضا تخضب صورتهم فى المستشفيات ، فيقول توفيق الحكيم فى يوميات نائب فى الأرياف . « ممرات ازدحمت بالأسرة ، إذ لم تكف العناير لايواء هذا القدر من التعساء . ورائنا المرضى الناقهين من أصحاب الزغاييط الزرقاء يتناولون فى نهم حساءهم فى أوان صغيرة من الألومنيوم وينظرون إلينا ، ومعنا الحكيمباشى ، كما ينظر القردة فى حديقة الحيوانات الى الحراس مع كبار الزائرين » .

## وما الريف ؟

« مبان قليلة أكثرها متهدم . جحور مسقفة بحطب القطن والذرة يأوى إليها الفلاحون . انها في لونها الأغبر الأسمر لون الطين والسماد وفضلات البهائم ، وفي تكديسها وتجمعها كقورا وعزبا مبعثرة على بساط المزارع ، لكنها هي نفسها قطعان من الماشية مرسلة في الغيطان . هذه القطعان من البيوت التي تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين المساكين هي كل ما تقع العين عليه في هذا البقاع » .

ويحاول الحكيم أن يشخص علة ذلك الظلم الاجتماعي الذي عمق صدعه ويغوص إلى الجذور التاريخية . فيقول في « حمار الحكيم » أو « حماري الفيلسوف » :

« ينبغي أن يكون هنالك دائما طبقة تتقدم طبقة في الثراء أو في المعرفة . غير أن الذي شوهد في أوروبا وما زال يشاهد فيها هو أن كل طبقة في أعلى السلم تمديدها لكل طبقة في أسفله . هنالك تماسك بين الدرجات . هناك نموذج يتبع ومثل يعطى من الطبقة العليا للطبقة السفلى .

هذا ما حدث في أوروبا . أما في مصر ، فلم يحدث ذلك ، فإن الاقطاع في مصر ، كان في يد ارسطقراطية اجنبية من المغول أو الأتراك العثمانيين ما كانوا يعتبرون الفلاح رجلهم بالمعنى الأوربي للكلمة ، ولكنهم كانوا يعدونه عبيدهم بالمعنى الشرقي للكلمة ، بل أقل من عبيدهم فقد كان للكلب والفرس عندهم من الحرمة والكرامة والحقوق ما ليس للفلاح . هذا الفلاح الذي يتكلم لغة غير لغتهم ، نبت في أرض لم تكن أرضهم .

لقد كان القروى الفرنسى يعتبر الشريف سيذا ، ولكن السيد كان يعتبر القروى مثله فرنسيا ، يحارب معه جنبا إلى جنب . أما السيد التركى العثمانى فكان يعتبر الفلاح المصرى من طينة قذرة . فما كان يسمح له بشرف الجندي ولا الفروسية ولا بشرف المصاحبة في حفل أو اجتماع . هذا عمل المولى ... وعلى هذا النحو انشطرت مصر إلى شطرين بعيدين ، وانقسمت إلى طبقتين لا تمت احدهما الى الأخرى يدا . وبدا السلم الاجتماعى على ذلك الشكل العجيب : طائفة في اعلاه وطائفة في أسفله ، ثم لا شيء بين ذلك غير فراغ .

فقد تحطم وزال في هذا السلم ما بين الأعلى والأسفل من درجات . وانقضى عهد النظام الاقطاعي في مصر . وجاءت العصور الحديثة . فلم يتغير بالطبع هذا الوضع فالمالك الغني أو الفلاح الموسر الذي حل في الأرض محل السيد العثماني ، قد ورثه كذلك في طبيعته وقلده في ميوله وعاداته .

وكنا قد بلغنا في سيرتنا منزلا كبيرا جميلا ، لا ينبعث منه ضوء ولا صوت الا ذلك الصوت الغريب ، فالتفتنا الى الخفير خلفنا مرتاعين فهذا روعنا قائلا :

- دى سراية الباشا ..

ثم ذكر لنا انها مغلقة ، ولا أحد فيها غير ناظر العزبة ، يحتل منها الطابق الأرضي ، اما الطابق الأعلى فيسكنه ذلك « اليوم » الذي يحدث هذا الصوت الغريب . وجعل يصف لنا هذه السراية وما فيها من أثاث ، ويقول بلهجته الريفية في اعجاب :

- آه لو كنتم تدخلوها وتتفرجوا عليها من جوه ! يا صلاة النبي أحسن ! ما يبجي في ريحها بقى الاسراية البك عبد الغنى !

فسألناه عن هذه السراية الأخيرة ، فقال لنا انها في الجهة الأخرى من الجسر في عزبة واسعة لهذا البك ، وقال لنا أيضا انها مغلقة لأن البك والسبت مقيمان في القاهرة .

ويثير هذا النص بعض الملاحظات في قضية العدل الاجتماعي عند توفيق الحكيم فمن ناحية أولى : عند ما يقول الأديب المفكر انه ينبغي أن يكون هناك على الدوام طبقة متقدمة على غيرها . وعلى هذه الطبقة المتقدمة أن تمد يدها لما خلفها من الطبقات . فإن الحكيم يأخذ « بالنزعة الأبوية » في الإصلاح الاجتماعي ، ويعتبر أن على القمة أن تولى القاعدة رعاية تماثل ما يوليه الأب الحريص على شؤون أسرته لأولاده المحتاجين الى رعايته . على أن تتقبل هذه الرعاية من أفراد الأسرة بالاحترام والأكبار الواجبين لعاهل الأسرة . وهذه نزعة « الانسانيين » الذين يعتبرون التقدم عطاء من القادر الى العاجزين المحرومين ، الذين ليسوا بقادرين أن يحققوا التقدم بجهودهم الذاتية . ومن دلائل النزعة الانسانية لدى توفيق الحكيم قوله في « عصفور من الشرق » :

« إذا أردت أن تعرف الصفاء والسلام فاحذب على تعساء الحياة ، أولئك الضعفاء الفقراء الذين يرتعدون في شتائهم ، عندئذ تظهر بالسعادة » .

ومن ناحية ثانية ، فإن توفيق الحكيم في النص الذي نسترشد به من كتابه « حمار الحكيم » يشير إلى الهوية التي تزايدت اتساعا بين الطبقات وانعكست آثارها بالأخص على المجتمع الريفي . وهو إذ يحذو من ذلك فإنه يقف مع انصار « الحقوق الاجتماعية والاقتصادية » في جهودهم للتقريب من الفوارق الاجتماعية وتحقيق المساواة الفعلية بين المواطنين .

ومن ناحية ثالثة فإن توفيق الحكيم يضع يده على السبب في الفوارق الضخمة بين العاصمة وبين الأقاليم . أنه في صفة تسلك إلى الإنسان المصري فخرت البيئة المحيطة به ، تلك الصفة هي النزعة القطاعية إلى الاستعلاء الفردي وترك المحيط يتقوض ، كان ذلك المحيط ليس من الفرد في شيء . وكما كان المغولي أو التركي العثماني لا يعتبر نفسه منتشيا إلى وسط القرويين المحيط به ، فإن القطاعي أو البورجوازي المصري تزعج إلى فصل نفسه عن أولئك الفلاحين الذين ثبت بينهم . وصار يعتبر التقدم حقا له وحده دونهم . وفي قصة « رجل المال » نجد أن القبانى الذى أحترف التسليف على المحصول وأثرى وحصل على الباشوية وحل للأقامة بالعاصمة ودخل مجلس النواب ، وترك في القرية التي هي مصدر ثرائه مندوبا له ، ألقى إليه بلقمة صغيرة ، أما الكسب الكبير فيأتى إليه محمولا دون عناء أو تعب .

ومن طينة الباشا « رجل المال » أيضا حامد بك أبوراجية في مسرحية « الصفقة » فهو لا يترك القاهرة إلى الريف إلا إذا طمع في أرض يضمها إلى أملاكه أو في خادمت ومربيات يضمهن إلى جواريه .

ويعود توفيق الحكيم فيطلعنا في قصة « رجل المال » عما يمكن أن يفرض إليه اتساع الهوية بين الريف والعاصمة من انعكاس لا إنساني وظالم على العلاقات بين البشر . « فللباشا أطيان واسعة اشتراها أخيرا في المنطقة ، بعد أن استقرت ثروته ، وجعل فيها حديقة للفاكهة ، وركنا لقريبة الدواجن . وهو يحضر من أن لأن مع الست الهانم زوجته التي تحب الإقامة في هذا المنزل الريفي الذى يسميه الفلاحون « السراية » لتباشر العناية بعديقتها في بعض فصول السنة عندما تسام القاهرة » . وفي ذات يوم غضبت الست الهانم على



فلاح كان يعمل مستأجرا صغيرا في أرض الباشا ، لأن طفلا من اطفال هذا الفلاح تجرأ على تسلق سور الحديقة واقتطف برتقالة من فوق الشجر . فأمرت باحضار الطفل وجلده ، فلما أراد والده أن يحتضنه ليذرا عنه الضرب ، أمرت الست بطرد هذا المستأجر هو وزوجته وأطفاله من الأرض والعزية فوراً . وبغذ ناظر العزية الأمر في الحال ، فدخل دار الفلاح وكانت زوجته تلهو في حلة فوق كانون رطل لحم جاء به من السوق لمناسبة عاشوراء ، فطردها من الدار هي وحلتها وكانونها ، وقذف خلفها بالمرتبة والمخدة والحصير والصندوق الأحمر ، وهي كل أثاثهم ، رمى بكل هذا فوق جسر الطريق الزراعى . والرجل يقول محتجا : « انطرد في وسط السنة وزرعى مخضر في الفيط ؟ ! » فلم يسمع من الناظر الا قوله : « اخرج يا رجل من غير كلام احسن لك ! » فخرج الرجل وأولاده وهو يقول للناظر ملتعسا : اتركوا لنا فقط الوقت لنأكل رطل لحمتنا أنا والعمال ! « فرفض الناظر قائلا « الست الهانم أمرت بخروجكم في الحال يعنى في الحال ! » .

ومن هذا النص يبين ما ننتهى إليه العلاقة البشرية ذاتها بسبب اتساع الهوية بين طبقتى الاغنياء والفلاحين . إذ نرى الحكيم يصور لنا التناكر لأبسط العواطف الانسانية ، فقد كان جزاء الطرد الفوري الموقع على الفلاح وأسرته لأنه أراد أن يحتضن ولده ساعة جلده ليذرا عنه الضرب الذى أمرت به الست الهانم . وقد كان جزاء الجلد الموقع على الطفل القروى أيضا لقاء عمل من أعمال الطفولة البريئة ، هو تسلق شجرة واقتطف حبة برتقال . وهل كان يمكن أن يوصل مثل هذا العمل إلى ثورة زوجة الباشا العارمة لو لم تكن الهوية بين الطرفين من الأصل بهذا الفور ؟

وفي سبيل تنفيذ ما أمرت به الست الهانم في لحظة غضب غير مبرر تهدد لا حقوق الفلاح الضعيف فحسب بل وكرامته الادمية أيضا ، إذ يلقي به ويأسرته وأمتعته الزهيدة إلى قارعة الطريق مطرودا من داره وفي وسط موسم الزراعة ، ومعنى ذلك موات محصوله الذى يعتمد عليه العام بطوله ، بل أن قرار الطرد الجائر ينفذ دون أن يتاح لأسرة الفلاح إن تنعم بأكله اللحم التى لا تطولها الا في مناسبات عاشوراء . أن روح الاستعلاء التى تحكم العلاقة بين الاغنياء من الباشوات والفقراء وبين الفلاحين لا تقتصر على أولئك السادة

فحسب ، بل اننا لورجعنا إلى « يوميات نائب في الأرياف » نجد أن تلك الروح تتسلل حتى إلى حاجب المحكمة الذى يبادر بعد خروج رهن المتهمين المحبوسين من غرفة وكيل النيابة الى فتح النافذة كي يدخل الهواء النقي ، ويبدى ذلك الحاجب تأففه من رائحة أولئك الفلاحين ، الذين لا يعلمون في المرتبة كثيرا ، بل ويعلمون في صفاقة تكشف عن تغفل محنة العدل الاجتماعى في الريف ، أنه ليس من اللائق السماح لمثل هذه البهائم دخول دور الحكومة . وكأن دور الحكومة لعلية القوم من السادة وتابعيهم من أمثال الحاجب .

بقى أن نشير في ختام هذه الدراسة أنه ولئن بدت على عبارات توفيق الحكيم وهو يتصدى لقضية العدل الاجتماعى في الريف المصرى رنة من التهجم القاسى على أهل الريف وفلاحيه ، فليس ذلك إلا من أجل أن يثير عاطفة القارئ ويوجدانه كي يتمرد على الصور التى يعرضها له مخضبة بألوان ساخنة وشديدة القتامة ، وأن يدعو الى أن يسأل وماذا بعد ؟ هل من سبيل إلى اوضاع اجتماعية أفضل تليق بالكرامة الانسانية التى هى من العدل الاجتماعى بمثابة توأم لا ينفصل عن شقيقه ؟



## رواية السندباد

مداد العلم ومداد الأدب :

كثيرون هم الذين جمعوا في حبهم أو عملهم بين العلوم والآداب . واحد من هؤلاء سندبادنا المصري الدكتور حسين فوزى ( ١٩٠٠ - ١٩٨٨ ) . ولشد ما يذكرنى عالما الأديب ، وهو يحادثنا عن الموسيقى ، بالفنان العالم الكسندر بورودين ( ١٨٣٤ - ١٨٨٧ ) الموسيقار الروسى الذى كان بدوره أستاذا للعلوم بأحدى جامعات بلاده في الوقت الذى أسهم مع رفاق له في نهضة الموسيقى الروسية .

في الثلاثينات من هذا القرن سلك الدكتور حسين فوزى البحار التى ركبها السندباد في أسفاره المشهورة . وقد كان السندباد في مخيلته ومخيلتنا نحن القراء أيضا بطلا خلابا من أبطال نص من أحب النصوص إلى قلوبنا . ونعنى به أوسع مؤلفات الأدب العربى صيتا في الخافقين ، كتاب « ألف ليلة » . كان السندباد بطل قصة مقامرات بحرية ، تبدو فيها دواب البحر للمسافرين جزائر ، وتخرج عليهم من الأعماق خيول تجر أعرافها على الأرض ، وحيات تبثق الأفيال ، ومن السماء طيور تحجب وجه الشمس ، وتحمل الناس في مخالبيها .

وإذا بالأديب حسين فوزى الذى كان أول من درس علم البحار وتخصص فيه من أبناء وطننا ، يقف عند ذلك النص الأدبى الزاخر بالسحر والغرابة ، وينظر اليه من منظار العالم المدقق . فاعاد مطالعة قصة السندباد بعيون تفتحت على بحر الهند الذى جاب أرجاءه بظهر سفينة علمية عام ١٩٣٣ وقد حدثنا بأخبارها في كتابه الأول « سندباد عصرى » وقد رأى العالم المدقق

أن قصة السندباد لا يد أنها تخفى في ثناياها معارف ايجابية تواردت على السنين  
الرحالين العرب ( من مقدمة « حديث السندباد القديم ، طبعة ١٩٤٢ ) وهكذا  
سكب حسين فوزى في محبرته مدادين مداد العلم ومداد الأدب . وغمس في  
المحبرة ريشته وديج صفحات كتابه « حديث السندباد القديم » وقد تسنى له  
أن يرسم لنا صورة للعالم كما كان يتصوره أبناء خرداذية وسعيد وحوقل  
وأبو الفداء والبيروني والاصطخرى والشريف الإدريسي ، أساتذة علم البحار  
العرب ، وأدركنا كما أدرك أساتذنا أن « موجا كالجبال ليس صورة شعرية  
فحسب » .

من هنا تبدأ « رؤية السندباد » تتسج خيوطها ، ويلتحم فيها الخيال  
بالملاحظة العلمية ، بل إن شئنا الدقة تصحح فيها الأوهام تحت عدسة المجهر ،  
ويبدو النص الأدبي غنيا لا بمايشحذ الخيال فحسب ، بل وبالمعارف البشرية  
والنباتية والحيوانية ، مما يمكن أن يبنى عليه علم ينتفع به ، ويجعل للحكاية  
الأدبية جذورا أكثر رسوخا وتكتسب بقاء أطول عمرا ، إذ تصبح من كنوز  
المعارف الإنسانية .

وقد جاء في تقرير منح الدكتور حسين فوزى جائزة الدولة التقديرية عام  
١٩٦٦ أنه « من تلك الشخصيات النادرة التي تمثل المعنى الكامل للإنسان  
المتق في العصر الحديث . جمع إلى عقلية ودراسته العلمية المتخصصة ثقافة  
أديب وفنان تعمق الآداب والفنون إلى ما هو أرفع من مستوى الاحتراف ،  
وأعمق من مستوى الهواية . فقد استهوته الفنون منذ صغره ، فعالج التصوير  
والتمثيل ومارس الأدب ، أما الموسيقى فقد درسها دراسة واعية ناضجة مكنته  
من النفاذ إلى أسرارها العلمية والنظرية والفلسفية . وبهذا المزاج الفريد من  
العلم والفن كون الدكتور حسين فوزى لنفسه وجهة نظر خاصة في مسائل  
الثقافة والفن تقوم على إدراك كامل لقيمة التراث المصري من جانب والتراث  
الإنساني المشترك من جانب آخر ، وكرس كل طاقاته المتعددة للدعوة لوجهة  
نظرة المتحررة ، وتأصيل الفنون عامة في حياتنا على دعائم راسخة من الأصول  
الحضارية . وقد كان لدعوته الطليعية أثرها التاريخي في توجيه ثقافة البلاد في  
هذه الحقبة الحاسمة من تطورها » .

ولا ينسى الأديب العالم وهو يكتب حديث السندباد القديم ولعه

بالموسيقى ، فيقرن قصة السندباد ، أو أن شئنا ملحمة السندباد . بالأعمال الموسيقية فيقول عنها :

« وكأني بها مقطوعة سمفونية تبدأ هادئة اللحن . ثم ترتفع انغامها ، وتتفرع من لحنها الأساسي شتى الألحان ، تتلقفها آلات « الأوركسترا » أفرادا وجماعات حتى تدوى بها كافة الآلات الوترية والهبائية والنحاسية ، ويعلو لحن البحر والعاصفة ، وصوت الأمواج المضطربة ، وقعقة السفينة ، وأشرعتها تضرب ممزقة في صواريها وحبالها تلهب ظهرها كالسياط . ثم هي ترتد إلى هدوئها الأول ، لتنتهي فوق الأوتار ديبيا وحقيقا ، لا تلبث أن تحمله على اجنحتها أخف التسمات . » .

### الامثولات الطبية :

« عاد السندباد بعد رحلات استغرقت على الأقل سبعة وعشرين عاما من عمره ، رجلا وقورا .. يحدث عن رحلاته وأحواله بصوت موسيقى متزن ، لا تكاد تبدو في نبراته آثار جهاده الهائل ، ولا هو يحاول أن يؤثر في سامعيه بأكثر من سرد الوقائع سردا ، منظما محكما ، لا أثر للتعمد فيه ، ولا للافتعال الفني . » .

وهذا أيضا شأن « سندبادنا العصري » الدكتور حسين فوزي ، يحدثنا أيضا عن رؤيته الفنية ، بنبرة هادئة لا تهويل فيها ولا مبالغة ، بل أن شئنا الدقة بنبرة متواضعة ، وأن شئنا أن نستخدم وصفا لها فهي نبرة ديمقراطية لا تغط ما للآخرين ، وهم الأغلبية ، من حرية حتى في الاقبال على الفن الرخيص ، فكل ما يراه الدكتور حسين فوزي ممكنا في مجال الدعاية للفن الرفيع هو فتح دكاكين صغيرة لعرض منتجات الفن الرفيع . وأن كنا نتحفظ هنا فنقول أنه ينفي التفرقة في وصف الفن بين الرخيص والرفيع . ولنسمعه يقول :

« .. إن الطريقة التي أرى أن نعالج بها الفراغ الفني في السينما والموسيقى هي أن تفتح دكانا صغيرا تضع فيه السلعة التي تعتقد أنها السلعة الطبية . ليجيء إلى هذا الدكان الزبون الذي يحتاج إلى هذه السلعة . وهي الطريقة التي اتبعناها في ترقية الفنون عندما كنا مسئولين عن بعض وسائل

ترقيتها . لم نقفل باب الاغاني والطرب ، ولم نحارب السينما ، لأن ذلك عبث ، وهو اجراء غير ديمقراطى لا يقوم به الا مهاويس النازية والفاشية . كل ما فعلناه اننا فتحنا بضعة دكاكين صغيرة نبيع فيها الموسيقى السيمفونية وبقية مواد البرنامج الثانى ، ومجلة « المجلة » والكورال ، وندوة السينما ، أن خير ما تصنع في المجتمع أن تقدم الامثولات الطيبة لمن يطلبها دون أن تطمع في أن تتسع تجارتك يوما إلى أحجام « هانز » و « سمعان » . ( من حديث مع الناقد فؤاد دواره في « عشرة ادباء يتحدثون » ) .

ويستطرد الدكتور حسين فوزى في هذا المقام فيقول :

كلما كانت القيمة الذاتية للعمل كبيرة يجب أن تصدر الدعاية له من صميم ذاته . والاعلان يسيء إلى العمل الفنى الطيب إذا استعين بالتهريج في وسيلة الاعلان . أن مهرج المولد يقف على باب جوسقه أو كشكه ملونا بالأصباغ ويحمل جرسا ، ويتفوه بكلمات كلها مبالغات غير معقولة عما يقدمه بالداخل . فإذا فرضنا أنك تفتح في هذا المولد جواسق لبيع الكتب الأدبية ، فهل نتصور أن يقف مهرج يجرس ليعلن عن هذا هذه الكتب . وليس في هذا دعوة إلى ارسقاطية الثقافة أو غيره ، فقد القيت حديثا عن السيمفونية الثالثة لبيتهوفن في دمنهور . ومن رأى أن تتوسع في رحلات الأوركسترا السيمفونى والفرق المسرحية إلى الأقاليم ، وتنظيم الندوات والمهرجانات الثقافية في كل المحافظات بحيث نعطي الجمهور حاجته من مختلف ألوان الفنون والثقافة . والديمقراطية الحققة تقضى بأن تعطى لكل فئة حاجتها . وإذا كان طلاب الموسيقى السيمفونية مثلا قلة بالقياس إلى عشاق الاغاني ، فالديمقراطية تفرض علينا أن نهمل مطالب القلة في سبيل الكثرة . علينا أن نعمل النماذج الطيبة نعطيها للناس ، وعلى الناس أن يختاروا ما يريدونه ومقاد ذلك أن المؤمنين بالثقافة الجادة عليهم أن يعرفوا مقدما أنهم وإن كانوا يتطلعون على المدى البعيد إلى الجمهور العريض ، إلا أن الدائرة التي ستلتف حولهم من طالبى الثقافة سوف تكون بالضرورة ضيقة ، ولكن ذلك لا يثبط من همة من كرسوا جهودهم لخدمة الثقافة . وهذا الجانب من « رؤية السندباد » جدير بالتقدير ، لما اتسم به من واقعية وصراحة ، يقى « العمل لأجل الثقافة » من النكسات الخطيرة التي يتعرض لها « العمل الثقالي » من جراء الطفرات التي تتركب عديدا من الشعارات الزائفة .

## قوة هذا الشعب :

وبكل تواضع أيضا يقول الدكتور حسين فوزى عن كتابه « سندباد مصرى » عام ١٩٦١ « لا فضل لى فى هذا الكتاب الا أن رسمت خطته ، ونظمت فصوله تبعا لانفعالاتى الشخصية بتاريخى بلادى » .

ويتضمن هذا الكتاب الذى يطلق عليه مؤلفه أيضا « جولات فى رحاب التاريخ » جانبا كبيرا من « رؤية السندباد » وفى مقدمته يقول :

« كتابى صور من ملحمة هذا الشعب الذى أفرز باننى واحد من أحاده ، و « الحق انى منذ زمان طويل أطمع فى وضع كتاب على هامش التاريخ ، « أصور فيه الحياة المصرية منذ نشأتها » انى « أؤمن بوطنى ، وشعب بلادى » .

ثم يعرض حسين فوزى فى خاتمة كتابه فيقول :

أردت لهذا الكتاب أن يكون ملحمة للشعب المصرى ، فإذا هو فى أكثر من موضع مراثية طويلة لما عاناه على مدى الأزمان ، وإذا بى ، وأنا أؤكد قوة هذا الشعب على المقاومة والصراع والبقاء ، وأشير إلى ما أداه من خدمات للحضارة ، أتوكأ على آلامه وهزائمه . اترى فى هذا معنى من المعانى المتأصلة فى النفس المصرية ، وهل كنت معبرا عن ذلك الروح الحزين ، روح المصرى يضحك بملء فمه وحنجرته ، ثم يقول فجأة « اللهم أجعله خير » ؟ لا أدرى ، وإنما أعرف أننى أعيش مثل مواطنى ، نظرتنا يحدق فى الماضى المجيد ، يستوحيه أملا فى المستقبل ، وأوقن بأن ما أبقى على المصرى خمسة أوسنة آلاف سنة من تاريخه المهل ، هو إيمانه بشمسه ونبله وأرضه السمراء ، وقوة الخير التى تدبر أموره من عل ، فهو مؤمن بأن المدبر الأعلى لا ينسى كفافته ، وأن من أرادها بسوء قصمه الله وإن بعد العسر يسرا . وهو يحب أن يردد « رب تمم بالخير » وأن أعرق الكلمات التى سمعتها تتردد على لسان الناس فى أحياء القاهرة القديمة هى كلمة « الفرج » بالمصرى ، مهما نزلت به النوازل ، يأمل فى الفرج بعد الشدة . وأست متأكدا أن كنت هنا قد نفذت إلى سر قوة هذا الشعب العجيب ، أتكون حقا فى إيمانه بكلمة « تفرج » ؟ أهى فى أنه لم يياس يوما واحدا فى ستة آلاف عام ، من رحمة مفرج الكروب ؟ » .

وبذلك تفحص « رؤية السندباد » إلى أعماق التاريخ المصرى لتستكشف منها « جوهر الانسان » على أرض الكنانة ، أرض الجود والعطاء . وقد خلصت هذه الرؤية إلى نتائج يسجلها حسين فوزى دون تحرج أو خجل . وذلك :

« لأن بلادى خرجت من محتاتها ورزاياها محتفظة بشخصيتها وطيائرها السمحاء ، مقبلة دائما على صناعاتها الواحدة ، صناعة الحضارة ، برغم كل شيء ، وتحت حكم كل انسان ، وضد كل انسان » ( سندباد مصرى - ص ٣٤٧ ) .

#### ابطال الرواية :

وكما تابع حسين فوزى من قبل السندباد في رحلاته السبع وعين أهواله ومشاقه ، مضى « بجولاته في رحاب التاريخ » يتابع مآسى شعب مصر والرزايا التى حلت به . يحكى عنها ويفسرهما . ولكن ما من مرة بدأ في حديثه عن هذا الشعب متجنبا ولا متعاليا ، بل بروح من التعاطف والفهم راح يروى بطلاقة وتحرر من أسرار صنعة المؤرخ وعلم التاريخ ، مصورا ما كابده الشعب المصرى من محن ليرسم قدرة هذا الشعب على المقاومة وعلى الاحتفاظ بشخصيته وأصالته ومقوماته . ويحس الفنان اخراج الصور الذهنية الوجدانية التى طبعها في نفسه تاريخ مصر كله ، كوحدة متكاملة ، أو كرواية كبيرة ذات فصول بطلها الشعب المصرى . وهو يقول في هذا :

« ولنزعم في شيء من السخرية بأنفسنا أن دورنا فيه كان أشبه بدور المخرج السينمائى الذى لا يكتب القصة ، ولا يستخلص السيناريو ، ولا يضع الحوار ، ولا يصمم الديكور ولا يبينه ، ولا يعمل على أجهزة الاضاءة ، ولا يمثل ولا يصور ، انما هو يستخدم كل ما تضعه حرفة السينما وصناعاتها وفن رجالها ونسائها بين يديه من إمكانات ، ليجمع ذلك في صورة تتجلى في ذهنه أولا ، وقد ينجح في تنفيذ الصور الذهنية ، وقد يخيب » .

ولعل ما دفع السندباد إلى كتابة رؤيته للتاريخ المصرى على النحو المتدفق المتلاحم الذى كتبه عليه هو ما لمس من أن :

« تاريخ مصر - في طريقة كتابته - ما زال شذريا مقطعا ، لا نرى في فصوله أكثر من التتابع التاريخى . فهى فصول لا تكاد تجمعها صلة . أشبه



بمجموعة قصص لاكثر من مؤلف ، وحقيقة التاريخ المصرى هى فى أنه قصة واحدة طويلة ، تدور أحداثها حول أشخاص عديدين ، من جنسيات ولغات وعقائد مختلفة ، ولكن بطلها واحد ، هو الشعب المصرى .

وربما كان ما دفع سندبادنا إلى كتابة رؤيته للتاريخ المصرى أيضا ، هو ما صرخ به على صفحات « سندباد مصرى » قائلا :  
« ما أقل معرفة المصريين بتاريخهم » .

ولنرى بعضا من أشخاص الرواية التى عكف حسين فوزى على اخراجها بنجاح فى ( سندباد مصرى ) ، وقد عمد فيها إلى أسلوب الفلاش باك ، يادنا بالفصول الاخيرة من الرواية تحت عنوان « الظلام » منتهيا بالفصول الاولى من الرواية تحت عنوان « الضياء » فيتحدث فيها عن عشقه الكبير بالتاريخ المصرى القديم : أبطال الرواية ممالك ملوثة الايدى بالدماء ، عثمانيون شيوخ منصر ، مكسوس لصوص وغرباء ، رومان ويطالسة اعتبروا مصر مجرد مخزن غلال ، كلهم دخلاء على مصر ، ابتزوا مال ابنائها ، وتحت معاول التهديد والقهر تكاد تندثر انسانيتهم ، ولكن كل شيء يروح لحاله مثل كابوس ثقيل ينزاح عن الصدر ويعود إلى الشخصية المصرية صفاقها الاصيل .

ومن أبرز الأبطال فى تاريخ مصر ، الفنان المصرى القديم « ويرى حسين فوزى أنه لم يكن « ارتست » بالمعنى الذى نعرف فهو لم يصور ، ولم يحفر ، ولم ينحت تماثيله لتراها العين فى معرض ، اوليقتنيها الأثرياء فى دورهم . بل كان يعمل للأبدية ويشتهل فى نطاق الطقوس الدينية . كما رأى حسين فوزى أن الفنان المصرى القديم هو « صانع » قبل كل شيء . فقد كانت عنايته فى اعادة عمله فحسب ، حتى يجيء تمثاله مطابقا للأصول ، لأن فى هذا ضمانا لنجاح التحول السحري عندما تعود إلى التمثال حياة صاحبه . ولكن الفنان فى محاولته المطابقة تتداخل فى نفسه تلك العوامل المجهولة التى تقود يده إلى اللمسة الروحانية اللامعة ، فيجىء التمثال صورة للواقع ، وصورة لانفعالات نفسه الشاعرة . وبذلك استطاع الفنان المصرى القديم - على الرغم من التزام قواعد وتقاليد مرسومة منذ عهد الأسرات الأولى - أن يفعل بوجهه الداخلى ، وهو يترجم الطبيعة . ( ص ٢١٦ و ٢١٧ من سندباد مصرى ) .

## الشرق والغرب :

وفي كتابه « سندباد إلى الغرب » وأيضا في كتابه « سندباد في رحلة الحياة » يحدثنا حسين فوزي عن شبابه عندما سافر إلى فرنسا في بعثة عام ١٩٢٥ عاد منها في أوائل عام ١٩٢٦ . ويتساءل في نهاية مطافه :

« هل أغرتني تلك الحياة بالبقاء هناك دائما ؟ يجب أن أصدق مع نفسي . لقد ساروتني في بعض فترات فزوة من هذا القليل ، وكان من حظي أن قد تحصنت ضد جرثومة الرومانتيكية ، ولولم أقض عليها تماما . فاستطعت أن أخضع عواطفى الهوجاء لقياد العقل المفكر المدبر ، وذلك بفضل المنهج العلمى ، والنظام الصارم الذى يقضى به . خاطبني العقل بكلام كهذا ، استسلامك للحياة الأوروبية معناه أنك تجبن أمام فقر الحياة الذهنية والفنية في مصر ، ولا قيمة لحياة الاستسلام ، للدعة والرفاهية ، حتى ولو كانت دعة الفن ورفاهية الثقافة . الحياة جهاد يا صاحبي ، كتب على الجميع ، لا على الجنود وحدهم في ساحات الوغى ، والبسالة ليس مكانها ميدان القتال وحده . بهذا تكلم العقل ، وأخجل أن أضيف قولا تلوكه الألسن حتى فقد جديته : أنت ابن الوطن الفقير إلى الله تعالى ، لا شك أنه بحاجة إلى كل فرد من أفراد شعبه مهضوم الحقوق من السماء والأرض ، والوطن أسدى اليك معروفا ، مهما صنعت حتى آخر رمق لك في الدنيا فلن تستطيع الوفاء به » ( ص ١٥٩ سندباد في رحلة الحياة - اقرأ يونية ١٩٦٨ ) .

وقد أثمرت جهود أديب الرحلات الذى عاد إلى الوطن ليعمل في خدمته « فأنهم بجهد تاريخي في أرساء التعليم الفني في البلاد على أسس أكاديمية عالمية ، كما اقترن اسمه بالتخطيط البعيد المستنير لمستقبل الفنون في البلاد ، سواء فيما يتصل بالتعليم الفني المتخصص أو بأجهزة نشر الثقافة الفنية ووسائل الاعداد » ( من تقرير متحة جائزة الدولة التقديرية ) .

بعد هذه الزحلة في رحاب تاريخنا ، يرى الدكتور حسين فوزي أن يكمل « رؤية السندباد » بدعوة ظل متمسكا بها منذ أول كتبه « سندباد عصري » الذى يرجع إلى عام ١٩٢٨ وهذه الدعوة يعرضها في كتابه « سندباد إلى الغرب » كتكملة ضرورية لايمانه العميق الذى عبر عنه في كتابه « سندباد

مصرى» بالانسان المصرى صانع الحضارات . وإنقرأ ما يقوله حسين فوزى  
في خاتمة « سندباد إلى الغرب » :

« نحن المصريين أحق الناس بدراسة الحضارات ، لاننا أثبتهم حقا في  
تراث الانسانية العظيم الذى تواضع الناس على تسميته « الحضارة الغربية »  
لا لانها حضارة أختص بها الغرب ، أو ورثها عن آبيه . بل لانها في التسلسل  
التاريخى للحضارات نمت وترعرعت أخيرا في غربى أوروبا ، بعد أن تشربت  
وتمثلت تيارات الحضارة من طيبة ومفيس وصور وصيدا ، وأثينا  
والاسكندرية وبيزنطة ، وبغداد ودمشق والقاهرة » .

ينظر السندباد.اذن إلى « الحضارة الغربية » على انها الامتداد الطبيعى  
عبر العصور لكل ما في عطاء « الحضارة المصرية » في سالف ايامها من خير  
وجمال . ولذلك فهو يستطرد قائلا :

« حضارة اليوم هى حقى وملكى ، بقدر ما هو حق لبعض الاوربيين ،  
لأننى أنا المصرى من كبار بنائيه . فكيف أنكر نفسى ، وتاريخى ، وجهاد  
فلاسفتى وعلمائى والمفكرين من اجدادى وضيوفهم على مدى آلاف السنين ،  
لاقف من حضارة اليوم هذا الموقف السلبي ، وهى من غرس يدي وفكرى  
ومشاعرى ، باكثر مما هى من غرس الصقليى أو الاسكندنائى ؟ » ( سندباد  
إلى الغرب - ص ٢٩٣ ) .

وينادى السندباد بأن مصلحة شعبنا وتقدمه بحاجة ماسة إلى تصويب  
النظرة إلى « الحضارة الغربية » ، لأنه إذا فقدت مصر إيمانها بمقومات  
الحضارة الحديثة فإن ذلك نذير بأن تترد مصر إلى اظلم عهودها ، بينما أن  
خلاص مصر ورقتها ومستقبلها رهين بالتمكين من الحضارة العظمى في  
الغرب . ويقول السندباد في صراحة ، قد لا ترضى الكثيرين :

« أنا مؤمن بهذه الحضارة إيمانا لا تزغزه الزعازع ، لأننى عرفت في  
مقوماتها الحق من فكر وعلم وأدب وفن . وعرفت كيف تعمل هذه المقومات  
عملها في تقدم الأمم » ( سندباد إلى الغرب - ص ٢٨٧ ) .

ثم يتصدى السندباد المصرى لمنحى من التفكير لا يرى فيه سوى  
سخف وجهالة ، هو المقابلة الزائفة بين ما يسمى « روحانية الشرق »

و « مادية الغرب » ويتمسك حسين فوزى الفكر العصري بأن حضارات الشرق والغرب على السواء وأن تبدو أكثر ما تبدو في مظاهرها المادية ، إلا أن في صميم هذه الحضارات كلها ناحية روحية ، هي فكر الفيلسوف والعالم ، والهام رجل الفن والأدب ( سندباد إلى الغرب - ص ٢٨٩ ) .

أما قولنا أن « مصر أم الدنيا » فهذا حق ، ولكن يجب أن يكون قولنا هذا تعبيراً عن حالة الحب العظيم لبلادنا ، دون غرور يكون أول خطوات النكوص عن طريق نهضتنا ، مما يهدد بتدهور في صميم حياتنا كأمة ناهضة . ( سندباد إلى الغرب - ص ٢٨٦ ) .

### العزف على لوتار اللغة :

ويكشف النحو الذى يكتب به حسين فوزى أدبه عن رؤية خاصة للغة العربية . وهذا ما جعل الدكتور طه حسين حينما صدر كتاب حسين فوزى الأول « سندباد عصرى » يستنكر لفته ، ولا يستطيع أن يتصور كيف أن هذا الكاتب العارف للغة المتقن لها يسمح لنفسه بالهبوط إلى درك الكتابة بلغة الحديث العوشى ، لغة العوارى والأزقة . وفى أول لقاء بالدكتور طه حسين أجابه حسين فوزى قائلا :

« لقد شرفتنى بغضبك ، كما أسعدتنى بحدبك ، وشهادتك لى بجمال الأسلوب وامتلاك اعنة اللغة : وستعرف عنى نوعاً من الشقاوة أداعب بها اللغة ، فالوى رقيبتها بلطف ، كما يلوى الحبيب رقبة حبيبته ، لا ليقصفا ، بل ليقبل فمها .. » ( سندباد فى رحلة الحياة - ص ٢١٤ ) ويزيد الدكتور حسين فوزى رايه أيضاً فيقول :

« الأساس فى استخدامى للعامية هو أن بعض الكلمات والتعبيرات العامية أصدق فى الدلالة على ما أريد قوله من نظيراتها الفصحى .. أن العربى فى عهد حضارته الزاهرة لم يكن يتردد بالمرّة فى اقتباس الكلمة الأجنبية .. ومعنى هذا أن الانسان أنما يبحث للفكرة عن كسائها اللغوى المضبوط الدقيق . فالامر لا يقتصر على ترصيع الجملة بالفاظ منقولة عن النثر أو الشعر العربى ، بل يجب أن يتوازن معنى الجملة مع كسائها اللغوى .. لغة التعبير

عندى لغة عربية فصيحة ورصينة أيضا ، وهى اللغة التى درستها ونشأت عليها . كل ما فى الامر انى فى بعض الحالات استخدم كلمات أو تعبيرات عامية لأنها تعبر عما أريد أكثر من أى كلمة فى القواميس المشهورة .. أنت تجد كلمات عربية تعبر عن كل ما تريد ولكنتك حينما تستخدمها تكون كمن يترجم المعنى إلى لغة أخرى . وأنا لا أرى فى استخدامك بعض الكلمات والتعابير العامية خطرا على اللغة العربية مادمت تحبها وتعتبرها لغة تعبيرك الأساسية . وإن يضربنا أن نتخذ الحرية لأنفسنا فى استعمال الكلمات العامية فى موضعها . بل أن فجائية الانتقال من اللغة الفصيحة إلى العامية مقصودة ، ولها طرافتها الفنية فى نظرى .. فالقياس الوحيد هو صدق التعبير نفسه .. »

### ويستطرد حسين فوزى فيقول :

إن اللغة العامية تقصر عن التعبير عن الأفكار العليا والخواطف السامية ، وتقصر كذلك عن التعبير عن الفلسفة ونقد الفنون والنظريات الحديثة فى الاجتماع والسياسة والاقتصاد . ولكنى أرفض مع ذلك وصف العامية بأنها مرض أو آفة . فاللغة العربية حين تعلمها المصرى بسطها ويسرها وجعل لها جمالا موسيقيا ، فلا يمكن أن يكون ذلك مرضا .. أضف إلى هذا شيئا هاما جدا ، وهو أن لغة عربية جديدة قد نشأت خلال المائة سنة الأخيرة نتيجة للتشريع والسياسة والاقتصاد والصحافة . وإذا كانت هناك فوارق ضخمة بين الأداء باللغة العامية واللغة الفصحى ، فما بالك بكل الأشياء الجديدة التى دخلت فى اللغة العربية المكتوبة .. » وخلاصة رأى الدكتور حسين فوزى فى هذا الموضوع :

« هو أن للكاتب الحرية المطلقة فى أن يكتب باللغة التى يملئها عليه احساسه ، فإذا كان قديرا على أن يكتب قصصه كلها باللغة العامية فليفعل فما بالك إذا أراد أن يكتب بالفصحى ، فليس لاية قوة أن تحجر على حرية الفنان . ومع ذلك فانى أكره إلى أبعد حد أى خطأ فى النحو والصرف ، لأن مراعاة قواعد النحو والصرف هى التى تؤدى إلى الدقة فى التعبير . فيجب عدم التهاون فى هذا عندما نكتب باللغة الفصحى ، ( من حديثه مع الأستاذ فؤاد دواره - ص ٧٢ ) .

ولقد استطاع هذا العازف البارِع على أوتار اللغة أن ينفث في عباراته روحاً من المرح تأتت من تطعيم نصه في كثير من الأحيان بعبارات عامية بل وكلمات أجنبية كانت لتفقد تأثيرها لو ترجمت إلى العربية . هذا فضلاً عن أن تلك الفجائية في التنقل بين مستويات اللغة هي التي تجعل نصوص حسين فوزي الأدبية تنضج بالهزل والدعابة عندما ينفخ فيها « بجانيبي الكتابة العربية » من جسارته التي ما كانت تتبدى لو لم يكن صاحبها قد تمرس بلغته التي يحبها وتمكن من زمامها .



## نساء يحيى حتى

● في السابع من شهر يناير في كل عام يحتفل اصداقاء الاديب الكبير يحيى حتى ومحبيه بعيد ميلاده .

وقد تميز يحيى حتى المولود عام ١٩٠٥ بعطائه القصصى .. وتلعب النساء في قصصه ادواراً إيجابية كثيرة ، بل أن أغلب النساء اللاتي يذكرهن أصلب عوداً وأشد بأساً من الرجال . ومارى في قصته الطويلة « قنديل أم هاشم » امرأة من هذا الصنف . فقد كان تأثيرها على شخصية الدكتور اسماعيل حاسماً . وإذا كان قد تركها خلفه وعاد إلى مصر فقد ظلت كأمينة وراء الكثير من أفعاله زمناً طويلاً .

### نساء يحيى حتى

#### أصلب عوداً من الرجال

وفي قصة « الديك الرومي » ( عنتر وجولييت ص ٧٢ وما بعدها ) نجد إرادة الزوج خاضعة لسيطرة زوجته . هي الأمرة الناهية . مصروف البيت في يدها ، وليس له إلا أن ينفذ طلباتها ، دون اعتداد بنفاد الجهد والمال . لا يتسنى للزوج أن يشم نفسه أبداً ، هو على الدوام « كالمكروش تطارده يد قاسية بكرباج جلابى عمال على بطلال » زوجة جاهلة غبية تكهرب إرادة زوج يتأرجح بينة الطيبة وبين حب بيته .

بعد السهر والكتب والدروس الخصوصية نجح ابنه عادل ، وكان نجاحه بمقبول ليس إلا . ولكن ذلك لم يمنع الأم من أن تتذكر القدر الذي ندرته ليلة نصف شعبان وهو ديك رومي لم يذق منه الفقراء شيئاً ، فقد ظلت الزوجة على المنضدة تعزم على أخيها وتحلف على أختها وترغط ابنتها .

وعلى الأكل وأمام الضيوف تضع الزوج المتخاذل أمام الأمر الواقع .  
حتى تزويج عادل لا دخل فيه لسواها . قالت وهى تضحك : « فرحة عادل  
ماتمش إلا إذا شفنا له واحدة بنت حلال نشبكها له من دلوقت عبال ربنا  
ميسهله ويتوظف ، ومش ح نروح بعيد ، سنية بنت أبله عزيزة لسه بعته لى  
صورتها من الاسكندرية ، حلوة وأمورة .. » .

لم يجد الولد عملا بعد والام قررت أن تشبك له . والاب لا حول ولا قوة  
مثل الديك الرومى « نتقوا ريشه ، ونسلوا لحمه ، وقضقضوا عظامه » .

ويودع يحيى حتى تسلط النساء .. وفى لوحات أربعة جمعها تحت  
عنوان « سيداتى أنساتى » بكتابة « فكرة فابتسامة » ( ١٩٦١ ) يرسم لنا  
شخصيات نسائية أصيبت بداء التسلط . وهى لا تمارسه على الأزواج  
فحسب ، بل على كل مستضعف فى الأرض كسير . وبدلا من أن يلقي هؤلاء من  
المرأة رحمة وعطفا وحنانا يجبر الخاطر ويطيّب الجراح ، يصيبهم منها  
الاهانة . وسوء المعاملة . وتمنى الخادم الصغير فى لوحة « لدغ أقسى من  
الصفع » أن تصفحه مخدومته بكفها ولا تذله وتهدم كرامته بكلام أقسى من  
لدغ العقرب .. ويصف يحيى حتى إحدى النساء فى لوحاته بأنها « مدفعية  
ثقيلة » ويطلق كيلا مرة أخرى فيقول « حلال فيها الإعدام » . ويخلص من  
رسم بطلاته هذه إلى الاعتراف بأن تقززه مما رآه من حال المرأة جعل معبد  
الشعر مطلقا فى وجهه بالضربة والمفتاح . وهذا - على حد قوله - سبب بلواه .

## الصعيدية الفجرية

### البحراوية

وعند الوصول إلى مشهد اللقاء الجسدى فى كل من « الفراش الشاغر »  
و « أبو قودة » و « قصة فى سجن » للقاء ثلاثة معادن من النساء لدى يحيى  
حتى ، هى « الصعيدية » فى القصة الأولى ، و « البحراوية » فى القصة الثانية  
و « الفجرية » فى القصة الثالثة ..



كانت « الصعيدية » بالنسبة للفتى ابن الاكابر تحديا ، بينما كانت « البحرأوية » بالنسبة لجاسر حاجة قسيولوجية ، وكانت « الفجرية » بالنسبة لعلوى مصادفة قدرية ومعرفة طلبية وميلاد شخصية جديدة هى شخصية الفجرى التى حلت محل شخصية القروى .

وهكذا تلتقى فى قصص يحيى حقى بالجنس كتحد والجنس كحاجة والجنس كمعرفة . ولكن الذى يجمع بين النسوة الثلاثة أن كلا منهن أوردت الرجل الذى التقت به مورد التهلكة ، بشكل أو بآخر .

وليس للمرأة فى كل من هذه النماذج الثلاثة أى مسحة من تلك التى تغنى بها شاعر مثل أندريه بريتون الذى اعتبر أن المرأة بالنسبة للرجل الشئ الوحيد العالى والمقدس الذى جلبه معه من الفردوس البعيد حين طرد منه ، وأن ما أضاعته « حواء » تعيده بنت من بناتها مثل إيزيس لأوزيريس ، وبياتريس لدانتى ، وأوريليا لجيراردى نرفال ، وقد تتسائل عن السبب فى هذا الفارق ، فنجد أن بريتون يعتبر أن الجنس ليس كل شئ فى الحب وأن جسد المرأة ليس غاية نهائية . بينما أن كلا من الرجال الثلاثة فى قصص يحيى حقى قد انبهر بالجسد ، ففى « قصة فى سجن » نجد أن انجذاب علوى للفجرية كان بسبب ما فاح له منها ، رائحة غريبة عن أنفه . خليط من عرق وقذارة ، وعطريه قرنفل وشند ، وكانت نرجس البحرأوية « فى « أبو فوده » « نتاية » ، أكثر فهما لطرق الاغواء لرجل من فتيات البلد ، أما « الصعيدية » فى « الفراش الشاغر » فلئن كانت تليس الملس ولا تكشف عن وجهها إلا بمقدار ، فقد تعلق قواد الفتى « بكعبها الوردى » و « شعرها الملبد » الذى رأى مقدما مقدار سحره إذا غسلته . وتهللت ضفائر مبتلة على جبينها وخديها « وقد عبرت القصة عن منتهى الحسية المتوججة فى كيان الفتى ، عندما أعلن عن توفه إلى أن يعتمر ضفائر تلك المرأة بأصابعه وشفتيه ويجول لسانه فى طعم ورائحة الصابون الزفر . ولعل هذا الوحش الشبقي المسيطر على العلاقة بين الرجل والمرأة فى قصص يحيى حقى هو سر التعاسة المخيمة على مصائر الرجال ، فليس ثمة نسمة صفاء تهب فى سماواتهم .

## زوجة صاحب الحان والمعرجاء

إن سامى فى « إزازة ريحة » يكاد يؤمن بأن « كل مغامرات المرأة غريزة ، وليست نتيجة تفكير وتدبر » ( أم العواجز - ص ١٥٤ ) ولكن قد يتساءل القارئ عما إذا كانت صورة الحب فى قصص يحيى حقى على الدوام بهذه الخشونة والقنامة ، بهذه الضراوة التدميرية التى بدت بها فى « الفراش الشاغر » و « أبو فودة » و « قصة فى سجن » ؟ وإذا كان هذا هو التيار الغالب على تصور يحيى حقى للحب لكن القارئ يمكنه أن يلتقى أيضاً بصور مختلفة عن ذلك ، وبالأخص عندما يجرى الحب فى المدينة . فالحب فى قصة « كنا ثلاثة أيتام » جعل عيني الفتى تتفتحان على جمال فيما يحيط به لم ينتبه إليه من قبل ، واضاء قلبه ففهم من الشعور ما كان يتلوه تلاوة جوفاء وغاص إلى ما وراء الكلمات والظواهر من معان ، وعقد بينه وبين الوجود أواصر من المودة والأخوة . ومفاد ذلك أن الحب يمكن أن يثرى الوجدان ، ويرقق المشاعر ، ويرفع من مستوى الانسان ، وفرق شديد بين هذه النبذة وبين النبذة التى كتبت بها صور الحب المدمر .

ومن أجمل نساء يحيى حقى زوجة صاحب الحان فى « صبح النوم » فهى مثال طيب للزوجة الودود فبعد أن ينصرف الرواد يقفل صاحب الحان أبوابه .. ويطفىء الأنوار وهو يفتح باباً صغيراً ، من وراءه سلم يؤدى إلى مسكنه فى الطابق الأعلى ، فيجد السلم مضاء ، فيصعده على مهل ، متعمداً أن تحدث أقدامه ضجة خفيفة لينبه زوجته انه قادم . وما هى بحاجة إلى هذا التنبيه فسيجدها كما وجدها كل ليلة فى الردهة تنتظره ، قد أعدت له الطشت والابريق وملابس نوم نظيفة ، ومع ذلك يجد صاحبنا لذة كبيرة فى أن تحدث أقدامه هذه الضجة ، لانه يراها مبدأ حديث الليل بينهما . وترضى نفسه إذا شعرت أنه هو الذى طلبها فجاءت له ، كما تنادى قطتك الأليفه . ولكن أى حديث ؟ انها امرأة نحيفة بقدر ما هو بدين . لا تتكلم كثيراً ، وقد لا ترد على الجملة أو الجملتين إلا بكلمة أو كلمتين ، ولكن نعمة كلامها القليل تنزل على قلبه برداً وسلاماً ، ففيها تدليل وزجر ، وحث على الجد وترحيب مستتر بالهزل ، ورضى بالواقع ، وأمل فى قادم أفضل وغفران لماض ، فيها الأمر

والطاعة ، والاغراء والصد ، والطهر والنزوة معا . تظهر له التجلد على مشاق الحياة ، حتى إذا أحست أن إعزازه لها قد أصبح إعجابا خالصا أو اعترافا بالجميل ، أبدت له من الضعف والتعب شيئا قليلاً لا ينوء بحمله ، فإذا رآته يحنو عليها أنكرت من جديد ضعفها وتعبها . كل هذا متضمن في نفمة كلامها القليل المتقطع ، من يقول أن الكلام منبعث من أوتار الحنجرة كاذب وإن كان له سند من العلم . إن هذه الأوتار موطنها القلب ذاته . هي امرأة فاتنة لا تترك فرضها . تكره التعرى حتى لزوجها ، فإن لها حياء الناقة الانوف ، فإذا بهذا الرجل البدين يقف بين يديها موقف الطفل الصغير . ولا تزال به حتى تدفعه إلى الفراش وتتصامل بين ذراعيه وهي التي تضمه ضم الأم لابنها . لم يرزقهما الله بولد . فلا عجب إن كان نداؤه لها : يا اماء وإذا طلع النهار هبطت إلى الحان فكنته ومسحته وربت من جديد مواثده ، وأعدت تنف الطعام الذي سيجده رواد الحان شهيا لذيذا . ثم إذا سمعت وقع أقدام زوجها حين يستيقظ من نومه مع الضهر ، سعدت إليه وغابت في محرابها ، ( صبح النوم - ص ١٦ وما بعدها ) .

لم يتحدث يحيى حقى عن السعادة الزوجية في قصصه مثلما تحدث في هذه الفقرة . وإنك لتشعر في عباراته هذه مبلغ تقديره للمرأة التي تضى بتواضعها وتفانيها حياة زوجها . وشتان بين زوجة صاحب الحان ونساء مثل نرجس في « أبو فودة » أو العجورية في « قصة في سجن » أو حتى الصعيدية في « الفراش الشاغر » .

ويرسم لنا يحيى حقى صورة رقيقة لامرأة أخرى « هي من بنات العاصمة ، نشأت في أسرة معيلة رقيقة الحال ، وعاشت في كنف قريب لها غنى تبناها تخفيفا من فاقة أسرته وأملا في أن يجد في قريبها وحنانها ما ينسيه ألم الحرمان من أحد زينتى الحياة ، زينة البنين . اختارها من بين أخوتها من أجل عاهتها التي أصيبت بها في طفولتها ، فرق لها قلبه وعطف عليها . وأدخلها المدارس الراقية .. وعمرت على شغل الابرة والحياكة وترتيب اثاث البيت بذوق جميل ، فهي الآن على فقرها أنظف نساء القرية مسكنا وملبسا . ثيابها الرخيصة تنسجم عليها وتستريح لها العين .. وكان المتوقع أن يوصى لها قريباها الغنى بوصية أو يوقف عليها جل ماله . ولكن .. كان الموت أسرع منه

ففضى نحيبه على حين غره ، وطردها أقرباؤه الأبعدون ، فخرجت صفر اليدين وعادت إلى أهلها وقد أصبحوا أكثر عيالا وأشد فاقة .

كان يسكن بجوار أهل الفتاة شاب يطلب العلم في مدرسة الفنون والصنائع وتم اللقاء الأول بينهما بعد أيام قليلة من ارتدادها إلى دار أسرتها . ثم لم يمض أسبوع حتى عقد عليها وأرجأ زفافها إليه حتى ينال شهادته ويتوظف . وقال البعض إنها تزوجته لأنها كانت في تلك الفترة من حياتها ويعد الضربة القاصمة التي أصابتها يائسة ، مبللة الذهن ، لا تأمل أن يرضى بعاهتها ، بعد فقرها شاب من الوسط الذي طردت منه ، ولأنها كانت وهي المثقفة المدللة تضيق ذراعا باكتظاظ منزل أسرتها القذر بالعيال تفوق وتبول وتبكي وتصرخ طول الليل والنهار ، فطلبت النجاة على أية صورة ، واستجابت لأول طلب ، ولو بدأت من أسفل السلم مع زوج في منصب صغير إذا كان ينتظر لثته الرقي في مستقبل الأيام فكان زواجها نوعا من المخاطرة إن لم يكن من الانتحار .

وقيل عن الشاب إنه لم يكن يطمح في أن يجد له زوجة مثلها ، متعلمة مهذبة ، وإن الفقيرة بعد غنى هي نعم العروس إذا حسنت أخلاقها . وأنه حين رآها تقوقه علما وثقافة وفهما ظن أنه فاز بصيد ثمين .

وقال بعض نساء القرية أن الفتى سحرها وزين لها مستقبله وخلب لها بوعود كثيرة لم تلبث إلا أن تبددت هباء ، والنساء هن ضحايا الرجال أبد الدهر ، وقالت شائعاتها : ثم ماذا ؟ عرجاء تزوجت من عاطل ، قد وقع النعل على الحافر .

ويقول يحيى حقى على لسان روائى « صح النوم » : معاذ الله ، هما نعم الزوجين المتحابين ، ليست السعادة في المال أو الجاه ، بل في توافق روحيين ، وأستطيع أن أشهد أن زواجهما - من قبل عشرين سنة - لم يكن انتحارا أو قائما على الكذب أو الخداع وإلا لما دام إلى اليوم ، وإنما هو الحب - وماذا أفعل إذا كانت القلوب قد فقدت اليوم إيمانها بالحب وبهائه والحياة مع ذلك لا تخلو منه .

يؤمن يحيى حقى إذن بالحب ، ويأنه رباط يمكن أن يجمع بين

انسانين . كما يؤكد أن السعادة ليست في المال أو الجاه بل في توافق روحيين ..  
إن عاهات البدن - مهما أوغلت - هفوات أحداث عابثة ، لا تخدش الروح ،  
وعلى الرغم من أن العرجاء يموت ولى نعمتها دون أن يترك لها من ثروته شيئاً  
سقطت فجأة وبدون ذنب جنته من شاق . فتحولت من الاعزاز بين السعداء  
إلى الضياع وسط المهزومين إلا أنها لم تتحطم بل كانت كالعطر المبدول يصفى  
على النار فيستخلص جوهره الكريم . وقفت الفتاة على ساقها العرجاء وسارت  
في حياتها بخطى راسخة . وقعت نظرتها على جارها الشاب فشعرت بروحه  
الصفافية وجسمه الجميل . ووقعت نظرتة على جارتة فأحس معدنها المصقول .  
وأنها إن شاءها فهي عصا خيزرانة تنثنى ، وهى ان شاعته فهو عكاز من  
حديد . وأمن الاثنان أنهما إذا تقاسما الحياة كملت لهما . تعلم أنه ريفى  
فقير ، ويدرك هو أن قسمتها في الحياة عرجاء . ورضيا بالحياة كما هى .  
( صح النوم - ص ٤٦ وما بعدها ) .

### النحاس وهزن الانسان

كما أن حديث يحيى حقى عن « جميلة » في « البوسطجى » من الحالات  
التي يعالج فيها نموذجة النسائي بمودة وعطف . وهو يضع موضع الاعتبار  
المحنة التي اختارها لها القدر من وسط آلاف الفتيات ، فتحدث عنها حديث  
إشفاق ورتاء . إنها تدفع حياتها ثمناً لبضع لحظات ساذجة من السعادة  
قضتها في « النخيلة » مع الشاب خليل شقيق صديقتها في المدرسة الداخلية  
بأسسوط « مريم » ( اختها وحبيبته طول العمر ) سافر هو بعد ذلك بوقت  
قصير ليعمل مدرسا بالقاهرة ثم الاسكندرية وقد تواعدا على الزواج . ورجعت  
هى إلى بيت أبيها في « كوم النحل » تنتظر عودة فارسها .

يتابعها المؤلف وهى تستغيث فتلقى صرخاتها أذانا صماء بينما الموت  
يزحف إليها ، فالجنين في بطنها يكبر . وخليل لا يعرف عنه شيئاً أول الأمر ،  
ثم عندما يعرف يقابل الأمر باستخفاف شديد وتلهيه مشاغله وانصرافه إلى  
اهتمامه بنفسه ومستقبله . وسوف يكشف أبوها أمر الجنين غير الشرعى  
الذى يتحرك في بطنها ، وعندئذ سيفعل بدمها عاره .

« مسكينة .. تقول له لماذا لم يأت ؟ هل نسى ما أخبرته به .. أم لم

يفهم ؟ لعله في فسحة يضحك ويتسلى بين أصدقائه . يطارحهم النكات . فهل فكر فيها ؟ جاوزت شهرها السادس ، وأصبح منظرها مفضوحا . منذ أيام وهى تدعى المرض حتى لا يراها أبوها . جاء القسيس وبارك وصلى .. وجه أمها مسود كسيف ، لعله هو الذى ينم عليها . لا يزال في الأمر مخرج . لوجاء .. وعقد عليها وأخذها معه . بعيدا بعيدا عن هذا الأب وهذا المنزل . لتعيش طول العمر خادمة تمسح حذاءه ، ليضربها كل يوم ، ليعطها عيشا خافا كالكلاب « وتتلقى جميلة خطاب خليل » يقول : ولكن لا تخافى المسألة ملحوقة . استقهمت من ناس . قالوا على أدوية كثيرة ووصفات . أخبرينى أبعث لك بدوا ينفعك . وهذا فقط حتى تأتى أجازة الصيف وأحضر لك « . ويأتى تعليق البوسطجى على خطاب خليل « شفتش بواخة أكثر من كده ؟ » ..

إنها تستغيث . تصرخ من قاع بئر سحيق . لا أحد بقادر ان يطولها أو يدلى حبلا للنجاة . من أبيها الصارم ترتعد . « لويجى خليل ولويوم واحد ، كل شيء ينتهى . فين هو ؟ تبوس رجله . يعمل فيها معروف » . واثقة فيه .. لا يفارقها اعتقادها أن كريبها إلى فرج . فماذا جنت هى في حياتها ؟ لا تذكر أنها صلت بقلب بارد ، أو أذنبت في حق الشاب . يارب .. لماذا يختارها القدر ليذيقها المر ؟

عرف الأب بالامر . مضت ليال لم يغمض فيها جفن ، تنصت لوقع الاقدام ، وتظن الظنون ، على أى شكل ستلقى حتفها ؟ أختار حبلا أم سكيئا ، مخدة مبلة أم سما نقيعا ؟ ونسيت جميلة خليلاً وصمته وكذبه وخيانتته ، واقتصر اهتمامها على حياتها . لو تستطيع أن تهرب من الدار لنجت . ولكن أين السبيل وهى محبوسة ؟ آخر خطاباتها كلمتان فحسب « خليل ، الحقنى » .

ويفرغ يحيى حقى كل شجنه في العبارة الختامية للقصة « ... صوت جرس الكنيسة الصغيرة يدق أشعارا بموت . يكاد ينفلق ، فقد يعبر النحاس في بعض الاحيان عن منتهى حزن الانسان والمه دماء وطن - ( اقرأ ص ٨٢ ) .

## أيها الكاتب الطاهر وداعاً

لسنا بهذه الكلمات القليلة في مجال دراسة أدب يوسف السباعي ، فقد تصدى لذلك أكثر من باحث حتى أصبح لدينا متخصصون في أدب السباعي نذكر منهم يوسف الشاروني ونبيل راغب وعبد العزيز شرف . ولكننا ونحن نودع الأديب الذي غادرنا دون أن نتوقع ، نمد يدنا إلى أحد كتبه ، وبهزن الفراق ولوعته نقلب صفحاته نتلمس العزاء ، ومع القراءة يهدأ القلب ويسكن ، فقد تحقق أن كلمات الأديب تبقى ولا يدركها الفناء ، ونوقن أن الفنان لا يرحل ، بل هو في العقول والقلوب قد وجد مستقره .

أما الكتاب الذي نفتحه فهو « الشيخ زعرب وآخرون » وهو أحد كتب يوسف السباعي الباكرة . وفي الكتب الباكرة يكون نبض الأديب أقوى ، فهو يشق طريقه بعزم . ويبحث بدأب عما يؤكد شخصيته .

والكتاب أقرب إلى اللوحات منه إلى القصص وتذكرنا بلوحات يحيى حقي ، ولكن لوحات يحيى حقي وإن اتفقت مع لوحات يوسف السباعي في الميل إلى الفكاهة ، إلا أن فكاهة يحيى حقي فكاهة مكبوجة على أي حال ، بينما فكاهة يوسف السباعي فكاهة تريد أن تصل إلى أبلغ مداها ، مما يقربنا كثيراً من فكاهة الشيخ عبد العزيز البشري .

ويعالج يوسف السباعي شخصياته معالجة كاريكاتيرية ، ممزوجة بالوان من كل ما هو « شعبي » أو « بلدي » إن شئت . ويفصح في مقدمة

كتابه عن شغفه بالبيئات الشعبية وشخصياتها . ولعل ليس ثمة ما هو أبلغ في الابانة عن تعمد يوسف السباعى للمعالجة الكاريكاتيرية التى اتسمت به كثير من قصصه الأولى من وصفه لشخصية المغازل حسن أفندى الذى انتهى به المطاف إلى أن أصبح زوجاً لمن جعلت منه يدفع ثمن مغازلاته غالباً . وتبدو هذه الشخصية كما رسمها يوسف السباعى مرحلة للغاية ولكن لا تستحق الاشفاق عليها من أحد . فالمعالجة لا تحمل في طياتها الدعوة إلى الرثاء لهذا « البصاح العايق » بل إن السطور الأولى من اللوحة تدعو إلى التقزز منه حتى لتكاد تقول لنا ماذا نتوقعون لهذا الدنف البذئ من مصير غير هذا المصير القذر الذى لقيه على أيدي زكية وأم زكية وقد سعى إلى وكرهاما بقدميه ؟

وتغلب رنة الهزل والفكاهة على صفحات « زعرب وآخرون » فيبدو أن قلب يوسف السباعى الخلى يريد أن يطرد من قلب صديقه القارئ كل شجن وعناء . ويدفع إلى شفتيه ابتسامة لا تلبث أن تقوى حتى تتحول إلى قهقهة متدفقة . ولنستمع إلى الكاتب يصف طرفاً من حياة ملك البصبصة حسن أفندى : « وأخيراً خرج من الحمام وقد أغرق رأسه ووجهه بالمياه ، وأمسك بمنشفة أو على الأصح بممسحة - فقد كانت من فرط قذارتها لا تصلح إلا لمسح البلاط - ووقف أمام المرأة يمشط رأسه بتؤدة وعناية » ومن الفقرات المرحية أيضاً عندما يصف لنا الكاتب « عبد البر أفندى » - أخيب رجل في الدنيا - داخلا من باب جروبي يخوض بين العين المحملقة والأفواه الفاغرة مبتل البتلون حاملاً الطفل على كتفه بطريقة لم يسبق لها مثيل في عالم حمل الأطفال .

كتابة شديدة الصبوية ، متدفقة ، فاقعة الألوان ، صاخبة ، لا تخاطب عقل القارئ ، ولا وجدانه ، أنها تصوب تأثيرها على حواسه ، وفي حواسه تستقر . ومن هناك تمضى لتأتى مفعولها الفنى الأبعد مدى . ويكفى أن ندلل على ذلك بإسراف يوسف السباعى في وصف أجساد نسائه ومفاتنتهن الجنسية ، حتى ليثير في القارئ رغبة متأججة في أن متاح له متعة أن يتحسس استدارات هذه الأجساد وحناياها ، ويشعر بامتلائها ودفئها ونعومتها . وقد تم ذلك عند الأديب عن شغف بالحياة ، قصد أن يعكسه على صفحات كتبه ، ويطرد عن الكلمات برودها وجمودها ، فيوقظ لدى القارئ دافعا إلى الاستمتاع بالحياة والانتفتاح عليها .



وطريقة هي الزاوية التي نظر منها يوسف السباعي إلى بعض شخصوه . إنه يتحدث عنها من خلال الاشياء . وهو ينفخ في الجمادات روحا دافئة ، ويعيرها لسانه فينطقها بما قد لا تقدر على النطق به أبلغ السنة البشر . فقصة البصاير يرويها طربوشة . ويروي شبيب ستانيه أزرق قصة زكية الحنش الغانية العاهرة التي قفزت من بنت شوارع إلى أرتست ثم إلى نجمة يتبارى الرجال في الاتفاق بسخاء على أفلامها ولو كانت فاشلة .

والمنطلق الذي يبدأ به يوسف السباعي لوحته أو قصته عن « زكية الحنش » منطلق على غاية من الطرافة ، وفيه ابتكار وجدة فالقصة كلها تروى من خلال حوار بين قدم زكية الحنش والشبيب الرقيق الأنيق إلى أن يضحى سلاحا فتاكا عندما تخلعه الأرتست زكية الجنكاش لتتهوى به على اصداغ عاشق قديم لفظته ليحل محله في فراشها عاشق أكثر سخاء .

وفي انطاق الجمادات وتحويلها إلى شخصيات ذات روح تتحدث وتراقب وتناقش ذكاء ومقدرة على تحويل الموضوع من مجرد قصة قديمة معادة إلى قصة حديثة تجتذب القارئ الذي يستمع إلى « شيء » يتحدث حديثا طريفا شيقا ، ويعلق على سخافات البشر ، ويحكم على حماقاتهم حكما دامقا . وتحيا هذه الاشياء عند يوسف السباعي حياتها الخاصة ، كما في قصص هانز كريستيان أندرسون إلى أن تدخل حياة البشر الخاصة وتتلوث بها . ولنستمع ما يقوله أحد هذه الاشياء :

« وأخيراً ، خرجت من الظلمات إلى النور ، وتربعت على عرش أطل منه على هذا الحشد العجيب من المخلوقات الادمية تمرى رائحة غادية ، لقد تم خلقى منذ بضعة أيام وأصبحت مخلوقا أنيقا فاخراً بهذه البشرية الناعمة اللامعة من الستانيه الأزرق ، وتلك الفيونكة التي تحتل مكانها في صدرى ، وهذا البوز الرفيع الدقيق ، والباطن اللين الطرى ، والكعب العالي المرتفع الذي يرفع هامتى ويزيد قدرى ويملؤنى غروراً وكبرياء على غيرى من شباشب العباد التي لا كعب لها ولا بوز ولا فيونكة .

وجلست في ركن من « الفاترينة » الزجاجية الأنيقة وسط خليط من الإحذية والشباشب التي اختارها صاحب المتجر لتعرض في الفترينة وأخذت

أرقب المارة والمتسكعين في شارع فؤاد الذين لا عمل لهم إلا التطلع إلى واجهات الحوانيت والتأمل في معروضاتها .

وخلت الوجوه تتواتر على ما بين محمقة وعابرة ومتمنية وزاهدة ويائسة وحالة حتى أطل على وجهها أخيراً ، وقد بدت فيه نظرة إعجاب ولحنتها تدفع صاحبها بمرقها في جانبه لتلت نظره الذي شغل بتتبع ساقين تعبران الطريق والتفت إليها متسائلاً عما تريد فأشارت إلى قافلة « شيبش لطيف » . وأحسست بالفخر والغرور فالشبابش كالفواني يقرها الثناء .. » .

شيء غريب يحدث في قصة « الشيخ زعرب » ورغم الديكور التهريجي المحيط بها ، يحدث أمر يبعث الرعب في القلب ، ويثير التساؤل المعض في الوجدان . كيف يمكن أن تتضح شخصية على أخرى ، وتصبح الشخصية الثانية دون أن تتوقع ذلك في أي وقت من الأوقات من قبل نسخة طبق الأصل من الشخصية الأولى ، وذلك أيضاً دون أن يكون بين الشخصيتين من الروابط إلا أوهاما . إن كلا منهما غريب عن الأخرى ، وإذا بهما في النهاية كانهما وجه ينظر في المرآة . لقد أضى زعرب امتدادا للشيخ كككوت الذي أشفق عليه ذات يوم وأنقذه من مطاردة الجموع لسرقته رغيفا من طابونة أبيه ، فيعاقبه الأب وهو صغير بالخصم من مصروفه ، لأن كككوت هذا متسول محترف ويخفي آلاف الجنيهات ، ويتخذ من الدروشة وتصنع المس ستارا يخفي شخصيته البخيلة النهارزة . ويصل إلى أقصى خيله يوم الحمل من كل عام ، فيعدو ورأه صارخاً « أنا في جاه النني ! » .

وتمر أيام وأيام ، ويموت الشيخ كككوت ، ويختفي من على ظهر الأرض ، ولكنه قد تقمص جسد زعرب ، وقلده إلى مصيره ذاته ، فإذا زعرب الذي لقته درس أبيه بالأحسن إلى أحد ، يجمع من الثروة بدوره الشيء الكثير بفضل طابونة أبيه التي آلت إليه بالميراث . ولكن ما تلبث النيران تأتي فيها فجأة ، ويصبح زعرب معدما ليس له من مرقد أو مأوى إلا على قارعة الطريق بجوار الحسين ، وسط تلك التلة من المجاذيب والأولياء التي كانت تحيط بالشيخ كككوت .

« وهكذا دخل في زمرة المجاذيب ، وطبعته السنون بطابع أولياء الله ، واتخذمكانه المختار على مصطبة قيل له أنها كانت من قبل لرجل يدعى الشيخ

كثكوت ، كان من أولياء الله الصالحين لم يرتكب في حياته سيئة أو يفعل منكراً سوى أنه سرق رغيفاً ذات مرة عندما ضاق به الحال حتى أوشك أن يموت جوعاً ! بل إن الشيخ زعرب ذاته تتحدر به الحال حتى ينهش الجوع أحشاءه ويطحنها ، فيكاد يسرق من طابونة وجد نفسه واقفاً أمامها رغيفاً يسد به رمقه ..

لا يدرك مبلغ مالى هذه القصة من رعب دفين - رغم أنه قد لا يكون مقصوداً - إلا من يعرفون كم تخبىء الأيام للناس من مفاجآت وتدخّلهم من مأس ، وهم على فراشهم الوثير ينامون ، وحفا قال الأغريق ، ليس من إنسان سعيد ، لأنه لا يعرف غداً ماذا سيكون . ويوسف السباعي ذاته هل كان يعرف . وهو في أوج أمانه وعظمته أن ميتة ستكون غداً ؟ ●

الطبعة - العدد ٥٥ - إبريل ١٩٧٨ .





## فتحي رضوان .. وذكريات طفولته

يحاول فتحي رضوان في كتابه « خط العتبة » الذي صدر عن دار المعارف مؤخراً . أن يعتمر ذهنه إلى أقصى حد كي يعثر في أعماقه على أقدم ذكرياته وكثيراً ما يستخرج هذه الذكريات الموقلة في القدم مزينة وناقصة ، ومع ذلك فهو لا يتردد في رصد هذه الذكريات متسائلاً عن السبب في طمس البعض الذي ضاع في ظلمات العقل وهذا أيضاً من عجائب الذاكرة . فأتانا أذكر بوضوح تام القسم الأول من المقامرة ، ولا أذكر باقيها ، وهما واقعتان ، بل جزءان من واقعة واحدة ، جرت في وقت واحد ، وفي مكان واحد . هل تكون الذاكرة قد تعمدت أيضاً طمس القسم الثاني ، لأنه يقترن بما يؤلم أويخجل ؟ ( صفحة ١١ من الكتاب ) .

ويحكي ذلك الطفل المصري الكبير عن شقاوات صباه ميولاً فيها معتقداً أنها مغامرات جديرة بأن تحكى لتطرفها وغرائبها ، ولكنها في النهاية مغامرات عادية جداً ، وشائعة أيضاً .. وربما هذا يجعل من الكتاب صفحات محببة وحلوة ، فالقارئ يقرأ الكتاب لا على أنه يحكى مغامرات فريدة أو شاذة ، بل على أن المؤلف ربما وهو يحكى مغامرات صباه يحكى أيضاً مغامرات مربها القارئ في صباه أيضاً . فهو يحكى مثلاً كيف أنه شغف بالكتب ، حتى باتت رائحة الكتب أحب الروائح إلى أنفى ، ولس الورق المصقول أجمل ما تجرى عليه يدي .. وفي اليوم الذي توزع علينا الكتب المدرسية كنت احتضن الكتب ، وأذهب بها إلى فراشي ، وأروح أتأملها وأقبلها ، ثم أشم رائحتها كأنها أجمل الورد ، وهو عندما يحكى هذا الجانب من ذكرياته ، فكانه يحكى ذكرياتنا نحن الذين أحببنا الكتب مثلما أحبها .

وينطوى الكتاب على كثير من الذكريات الموزلة في الذاتية ، حتى ليتسائل القارئ عن جدوى الاقضاء بها ، ولكن يجدر بنا ان نذكر انه بالصرامة التي الى بها فتحى رضوان أن يكتب لنا عن طفولته ترقى صفحاته في كثير من اللحظات إلى مرتبة « الاعترافات » ويتجلى طابع الاعترافات مثلا عندما يحكى قصة تلذذه بإخافة صبي مشلول كان يزامله في المدرسة ثم جرى موهما إياه أنه سيأخذه إلى غرفة الناظر ، فيقاومه الصبي مقاومة مستميتة وقد استبد به الفزع ، وإذا بالصبي فتحى رضوان في كل مرة تصل هذه الواقعة إلى ذروتها من تعذيب الزميل المشلول ، يتركه فجأة ويتمالكة شعور عنيف من الندم وينخرط في بكاء حار . على أنه لا يقاوم في المرة القادمة الرغبة في تكرار التجربة بشقيها السادى والماسوشى .

فيإذا تحدث فتحى رضوان عن شارع سلامة أحد شوارع حى السيدة زينب ، وقد سكن مع اهله بيتا في ذلك الشارع وامضى فيه ردها من طفولته ، فإنه يتحدث عنه بوله شديد ، وتفصيل مقترون بحب في الفوصن إلى ما يبدو خافيا « فشارع سلامة شارع مانح بالحركة ، فياض بالفن ، كل ما فيه يبعث البهجة ، ويحرك الماضى ، ويمزج بين طلب الرزق وإشباع الروح ، في تواضع ينفطر له قلب الرحيم ، بكل ما يطمخ فيه البائع القنان . هو ملايم فالفن يزدهر والتجارة تستمر ، الأطفال لا يكتفون عن دفع ملايمهم الصغيرة إلى أيد ضخمة ، سمراء تشقق من طول الكدح والسعى من أجل الرزق الضنين » . وهو يتحدث عن شارع سلامة خلال طفولته فعلا ، فيحكى عنه مرتبطا بتلك الطفولة ، ولا يعمد - كما فعل في شأن حى السيدة زينب - إلى الحديث حديثا القصد منه الادلاء بمعلومات فهو عند كتابته عن شارع سلامة يتحدث عنه على أنه شارع عاش فيه طفولته ، واستقرت فيه أيامه الاولى الطوة فعلا .

كما يحكى فتحى رضوان عن هواياته ، وكيف بدأ حبه للادب عن طريق مجلة استهوىته لحسن طباعتها ، وقد التحم حبه للادب بعد ذلك بحب الخطابة والعمل الوطنى . وقد أدركته ثورة عام ١٩١٩ وهو لا زال صبيا . فعضى يسمع أخبارها ويتابع أحداثها من خلاله طالب الحقوق آنذاك ومن أخوات البنات ، وقد تزعمت إحداهن في مدرستها مظاهرة . كما رأى الصغير سعد زغول باشا شيخا طويلا شاب كل رأسه يوم أن عاد من منفاه في جزيرة مالطة .

ونلتقى على صفحات الكتاب بكثير من الشخصيات التى تستحق التقدير  
مثل الخال الزاهد الضاحك الراضى بنصيبه من الدنيا ، فلم يؤلمه قط أنه لم  
يكمل تعليمه حتى يبقى إلى جوار أمه عندما انتقلت إلى القاهرة هاجرة زوجها  
الذى تزوج عليها قروية . هذا الخال لم يطلب لنفسه شيئاً قط . يجهد نفسه  
سعيًا لخدمة الآخرين . أما لنفسه فلم يطلب من فتحى رضوان عندما وصل  
إلى منصب الوزارة إلا طلباً واحداً أودعه ورقة مكتوبة داخل مظلوف معلق  
وطلب منه ألا يفرضه إلا بعد انصرافه . « يطلب فيها منى ، ماذا تظن ؟ يطلب  
أن يدفن عندما يحين الأجل إلى جوار أبى . ولا أحد سواه . وأغرورقت عينائى  
بالدموع .. وبعد أيام قليلة جداً مات خالى ، فى أول مرضى يصاب به فى حياته  
الطويلة فدقناه إلى جوار أبى .







## من منصة الاتهام

قد يتوقع القارئ عندما يمسك بكتاب الدكتور جمال العطيفي « من منصة الاتهام » ( الصادر عن دار المعارف ) أنه سيجد على صفحاته محققا فظا . مزعجا ، لحوحا في الايقاع بالمتهمين وفي الباسهم التهم بعد براعة في الدوران ، وحنكة في تقديم سؤال وتأخير آخر . ليتردوا في الفخاخ المنصوية لهم - محققا يدخل البيوت ، يقلب محتوياتها ، يفتش وينبش ويهتك خفاياها ، ولا يرمي حرمة لأسرار يحرس أصحابها أن تظل مصونة لأنها قطعة من نفوسهم . ولكن القارئ لا يلبث أن يتبين ، وهو يمضي مع صفحات الكتاب ، أى مفكر وديع رقيق الحاشية هو مؤلفه ، المهوم بالعدل ، وبحقيقة الحق ، وبمعاملة الانسان معاملة لائقة . ولذلك المحقق يدخل بيت أحد المتهمين في قضية من قضايا الرأى :

« حرصت على أن أذهب بلا ضجيج إلى بيته ، وصعدت الدرج . طرقت الباب برفق وعلى استحياء ، أكاد أنكس معه رأسى . ففتحت لنا زوجته . كنت أخشى ألا تحسن استقبالنا ، فزوجها في السجن .. ونحن ضيوف ثقلاء ، ولكن زوجته قابلتنا في هدوء ، وابتسامة تعلو محياها . دعتنا إلى أن نفتش كل ما نريد وكيفما أردنا . وفتحت لنا الأبواب المغلقة ، وتركنا وانصرفنا إلى شئوننا .. ومضيت افتش ، فهذا واجبى الذى قدمت من أجله ، ولكنى حرصت على ألا أقلب البيت رأسا على عقب ، وقلبت أوراقا قديمة .. ونظرت إلى السيدة الشجاعة . كانت تحقن ابتتها الصغيرة المريضة . وداعبت الطفلة وطمانت الأم . دخلت حجرات البيت جميعها ، حتى حجرة الاطفال الصغار . أنهم في المدرسة الا هذه الطفلة المريضة ، والمطبخ نظيف ، ولا خدم فيه . ونظرت إلى الزوجة العظيمة ، الهادئة البتسمة . ولم ادر ماذا أقول ، وطويت أوراق التحقيق ، وأسعرت بالانصراف ! » ( ص ١٠٧ و ١٠٨ ) .

في هذه السطور نلمح محققا مهذبا رقيقا ، لا يتخذ من أداة التحقيق سوطا مشرعا ، يهوى به على اكتاف الأبرياء ، بل هو يكاد يهمس للمحقق معه بهمسة اعتذار . ولئن حتمت عليه واجبات وظيفته أن يدخل بيوت الناس مفتشا الا أن نظرتة الرحيمة الثاقبة سريعا ما تترك الروتين الشكلي ، وتتعلق بالدقائق الانسانية ، وهو هنا يكاد يصوغ خطاب مديح في زوجة المتهم ، وكيف تقف صامدة وراء زوجها ، وتحمل عنه عبء البيت والأولاد في غيابه صامته هادئة باسمه ، لشدة إيمانها به ، وبعدالة قضيته ، وشرعية جهاده .

ولنر ذلك المحقق وممثل الاتهام مرة أخرى في شأن من شئون وظيفته يؤثر أن يطلب المتهم للتحقيق تليفونيا « وكنت أقول له ، مقدرا ارتباطاته بمرضاه وواجباته كطبيب ، أوافقك أن نتقابل في هذه الساعة أو تلك بعد الفراغ من العمل في عيادتك . فاستراب البوليس في هذه الاحاديث .. فلما واجهنى النائب العام ، قلت له الحقيقة ، وطلبت منه أن يراجع المواعيد التى كنت أحدىها تليفونيا للقاء هذا المتهم على المواعيد الثابتة في أوراق التحقيق . فتبين له أنها نفس المواعيد . وزالت بذلك الشبهات الظالمة التى حاقت بى ، ( ص ١١١ و ١١٢ ) .

ها هو المحقق لا يلتزم بشكليات الوظيفة ، فلا يوجه دعوته إلى المواطن للتحقيق معه على نحو تصحبه جلبة ويوقع في حياته هرجا وارتباكا ، بل أنه يستوضح منه أنسب المواعيد كى يلتقى به لسمع أقواله ، ويستقصى عن التهمة الموجهة اليه ، ولابد أن المحقق في هذا الصدد قد نسى نصيحة النائب العام السابقة بأن يكون حازما وحذرا ، وأن يفتح عينيه « كالفنجان » ( ص ٧١ )

وفي كثير من الاحيان نجد المؤلف على الرغم من أدائه لواجبه ، وعدم ترخصه فيه ، يتمنى في قرارة نفسه لو تثبت براءة المتهم ، وبدلا من أن يحدثنا عن «تهمين غلاظ الاكباد ، استثنى الشرف فيهم ، وتلوئت أيديهم بالدماء ، حتى يبدو وكيل النيابة عنيفا ضاربا بقبضة من حديد على أيدي مجرمين عتاه ، نجد المؤلف مرهف العاطفة ، فلا تعلق بذكرياته سوى صور لمتهمين شاحبي الوجوه ، رقيقى الحاشية ، جنى المجتمع عليهم أكثر مما جنوا عليه . ويحيا المؤلف أيضا بفكره حياة المتهم ، يضع نفسه موضعه باحثا عن

العلة الحقيقية لما نسب اليه ، ويتلمس له العذر ، وبكل أشفاق وعطف يحتضن المحقق الكائن الانساني . ينزل من منصة القضاء ، ويكاد يقول للمتهم : يا أخى ، ما وددت أن أكون لك مدينا أو قاضيا ، بل وددت أن أعرف سر بلوك ، وأن ادخل قلبك لأواسيك . فأننا أعرف كم يطوى قلب الانسان - ذلك الجب المغلق - من اشجان . نحن لا نريد أن نظلمك بالقانون ، بل نريد للقانون أن يكون لك هاديا ومنصفا . اننا ما صعدنا إلى منصة الاتهام جلادين ومعذبين ، بل مصلحين ناطقين بكلمة الحق ، جاعلين رسالتنا رسالة عدل وبشرى سلام ( ص ١٧ ) .

ولا يلبت وكيل النيابة بذلك أن ييث فيك حسا شجنيا ، عندما يتعاطف مع متهمه . وبدلا من أن يذهب إلى بيته لينام قرير العين ، وقد أدى واجب التحقيق والاتهام ، نجد هؤلاء المتهمين يلاحقونه ويؤرقونه .

« ايقنت أنني محموم ، ورحت اتقلب في فراشى وأنا اتعذب من القلق والخوف وتآنيب الضمير ، لماذا حبسته ؟ .. »

يترك وكيل النيابة وشاحه وصولجانه ، ويتوجد مع من ألقت بهم ضغوط وحتميات إلى قفص الاتهام ، فيكونون دمي تحركها في كثير من الأحيان أصابع خفية لا تصل إليها يد العدالة ، ولا تنال سوى ضحاياها المائتين في القفص ( ص ٧٥ ) .

ومن امتع صفحات كتاب الدكتور جمال العطيفي « من منصة الاتهام » تلك الصفحات بعنوان « قتلت بريئا » ( ص ٨١ وما بعدها ) وقد تعذب فيها المحقق لمتهم أمر بجبسه ، متهم شاحب ، هزيل في أسماه ، لا يكاد يقوى على أن يقف على قدميه أعياء ونصبا .. العين ذابلة ، والصدر يطو ويهبط ، ويسعل صاحبه سعالا حادا . ولئنصت إلى الحوار الذى يتلاطم في وجدان المحقق ، فيهتز القلم في يده لحظة :

- تقول التحريات عنه انه ينتمى إلى عصابة خطيرة من تجار المخدرات .

- لكنه لم يضبط معه شيء منها .

- إذا أخليت سبيله فريما فوت على البوليس ضبط هذه العصابة .

- أنه يسعل ويبصق دما .

- على أى حال سيقدم الرجل معارضة فى حبسه .  
- ماذا لو كان مريضاً حقاً ، ألا يعنى قرارى أننى حكمت عليه بالموت ؟

ثم يطرد المحقق الضعف الذى اعتراه ، ويصدر قراره بالقاء المتهم فى السجن . وتهديه مهارته القانونية إلى حل موفق . فيضيف إلى ختام قراره « يندب طبيب السجن لتوقيع الكشف الطبى على المتهم لمعرفة حالته الصحية واتخاذ الاجراءات اللازمة لعلاجيه إذا تبين صحة ما يدعيه عن مرضه » .

ولكن هذا الحل الصورى لم يكن سوى مسكن مؤقت . فما لبث أن هب الضمير وتساءل « طبيب السجن ! نحن نعرف أن طبيب السجن لم يكن ليكشف على المتهم قبل أيام ! أية رعاية كان يمكن أن يجدها مثل هذا المنكود فى السجن ؟ »

أن المحقق مهوم بالمتهم ، يشعر فى قرارة نفسه أن هذا المريض المهدم الذى استعطفه أن يترفق به صار أصبح اتهم مصوب إلى ضميره ، فقد حالت شدة حرصه على سمعته دون الانصات إلى عواطفه الانسانية ، ولكنه فى غمرة انشغاله بمتهمه عاد يفكر فى حيلة أخرى لانفاذه فيكلف محامية يثق فيها أن تقدم باسم المتهم معارضة فى أمر حبسه . فإذا ما عرضت على التقاضى أخلى سبيله ، ولكن المتهم لم يحضر أمام القاضى لينظر فى معارضته ، لم يحضر لأنه فى هذه الأثناء مات !

وتندفق أشجان رجل القانون ، ويصرخ « أننى قتلت الرجل ! » ومن علبة المسكنات تخرج عبارة زميله القاضى تهون عليه الأمر : « إنك على أى حال قد فعلت كل ما كان فى وسعك » ولكن عيثاً فقد أضحت صورة الرجل لا تفارقه أبداً . وظل يتهم نفسه بأنه قتله أو عجل بموته . حقاً . ما أشق مهمة رجل القانون الذى لا يريد أن يستحيل إلى صانع ماهر فحسب ، مثل أى نجار أو عقال أو حداد مدرب ، بل يظل يتأمل بحر الحياة المصطخب بعينى ضمير حتى يتأجج اليقظة !

ويوضح الدكتور جمال العطيفى كيف أن ثمة ظروفاً عديدة تجعل عمل رجل القانون قاصراً ، بل ومناوئاً للغاية منه . وإذا كان رجل القانون يجد عزاءه فى أن يؤدى واجبه لحماية النظام الاجتماعى ، إلا أن التطبيق العملى

يكشف كل يوم عن مثالب - بعضها خطير وبالع الجسامة - في النظام القانوني ، وبعضها يرجع إلى النظام الاجتماعي ذاته . وقد اعطى لنا المؤلف على ذلك دليلا معبراً عندما يضطر القاضي أن يحكم بارسال متعاطي المخدرات إلى السجن ، بينما مكانه الصحيح مصحات العلاج النفسي والعقلي ، فأى تخريب يوقعه بالكائن الانساني حكم القاضي في هذه الحالة . ويدعو المؤلف إلى أن تكون الحقيقة القانونية مؤسسة على دعائم اجتماعية وعظيمة ، فلا تكون أداة المجتمع ازاء الخارجيين على نظامه مجرد العقاب ، بل لابد أن يوليهم قدراً أكبر من الفهم والرعاية ، حتى لا يتحول القانون إلى مصدر شقاء لا لمن يطبق عليهم فحسب ، بل لمن يتولون تطبيقه أيضاً . وهكذا يجد رجل القانون نفسه مدفوعاً - باعتباره كذلك - إلى أن يصبح داعية للإصلاح الاجتماعي ، ومنشغلاً بالحياة العامة .

وعندما يأتي الحديث عن موقف القاضي من السلطة الحاكمة فإن المؤلف يشيد بمواقف كثير من القضاة في مصر التزموا صف أصحاب الرأي عندما كان يقذف في وجوههم بتهمة « العيب في الذات الملكية » ويبين المؤلف كيف أنه ولئن كان دور القاضي يقتصر على تطبيق القانون ، إلا أن عظمة القاضي تأتي من عمله في تفسير النصوص . وعليه أن يستخدم تفسيره في التفسير بما يخدم الحرية وأمانى الجماهير ، فليس بمستطاع أن تعزل القاضي عن أحاسيس الشعب . ( ص ١١٨ ) .

ويسجل المؤلف أن النصوص لن تقيد وحدها في حماية القاضي وضمان استقلاله ، بل عليه أن يعرف أن من يكون في لحظة حاكماً مستتبداً تدين له الرقاب بالطاعة والولاء ، قد لا يكون كذلك في لحظة أخرى . ولهذا فليس للقاضي مرفأً يحتسب به من هذه العواصف المتغيرة الا ضميره وحده والعدل الذي أمر الله به ( ص ١٢١ ) وكلما ابتعد الواقع عن القانون وزاد اتساع الهوة بينهما فإن هذه هي علامات الساعة . ولابد أن يعصف الواقع بالقانون ( ص ١١٧ ) وتفسير ذلك أن أى قانون إنما يفترض رضاء ضمناً بالخضوع له من جمهرة من يوجه اليهم خطابه .

ويتمرد الدكتور جمال العليفي على الشكل بغير مضمون في حياة رجل القانون : ويصرخ قائلاً : « ما أمهرنا نحن رجال القانون المحنكين ، حينما

نكتفى بأن يبدو كل شيء على الورق عادلا وقانونيا ! » ( ٨٨ ) أو بعبارة أخرى ما أنجس القانون عندما يبدو أجراءات استوفت شكلياتها ، ولكن ينقصها الجوهر الا وهو العدل . أن القانون عندما ينقصه الروح يمكن أن يستحيل إلى أداة ظلم ، وعندئذ فما أشنع القانون عندما يضحي بغيا وعدوانا . قد يسأل كيف يكون القانون ظلما . وعندئذ تجيب صفحات الدكتور جمال العطيفي ، على التساؤل التقليدي بعرض العديد من الأحداث الواقعية التي مرت به في تجربته كوكيل للنائب العام . وهو لا يعرض هذه الأحداث لذاتها ، بل ليخلص إلى ما يجب أن يكون عليه وكيل النائب العام ، حتى لا يفتل بالقانون إلى أسفل الدرك ، بل على العكس كي يسمو بعمله إلى مثالية تجعل القانون شرفا لمن يمتنه .

ولا يكتفى المؤلف باطلاق صيحات الآسى ، بل أنه في كثير من الأحيان يقترح الحلول . فليس دافعه إلى عرض المثالب سوى التوصل - أو على الأقل انارة الطريق للتوصل - إلى العلاج . وتأتي في هذا المقام نصيحة من أئمن ما في الكتاب من لمسات :

« وأنا اليوم حينما أعود بذاكرتي إلى هذه الفترة من حياتي في النيابة التي كنت أعتقد فيها أن واجبي يقتضي هذا الحزم والتزمّت أدرك أن هناك معاني أخرى أعمق وأسمى ، وأن على القاضي أن يتبع دائما ما يطمئن إليه قلبه دون أن يلتفت إلى أي اعتبار آخر ، وأنه من الخير ألف مرة أن يبريء القلب الرحيم مائة مجرم من أن يدين العقل بريئا واحدا .. » ( ص ٨٩ ) .

وفي هذا المقام نقف مع المؤلف عند « الاعتراف » فهو على حد قوله : « يرتجف حينما يسمع أن متهما قد اعترف بجريمته » ( ص ٤٧ ) وهو يدعو جيل الشبان من المحققين والقضاة أن يتحرزوا من أخذ المتهم باعترافه . فلتن كان الاعتراف سيد الأدلة إلا أن الاعتراف قد يخفى وراءه الكثير ، وعلى الاخص التعذيب ، الذي لا ينتج الا الاكاذيب والاهوام ، بل ويضلل العدالة على الجاني الحقيقي .

وفي إحدى تجاربه اثناء عمله في نيابات الاسكندرية كاد الاعتراف يوصل إلى خطأ قضائي فاحش ، فيقضي على المتهم بالاعدام لاعترافه بجناية قتل لم يرتكبها ، لجرد أن المأمور وأعوانه نكلوا به لشدة توهمهم أنه قد قتل أخته ،

بعد أن كانوا قد أخذوا عليه تعهداً بعدم التعرض لها . وكى يخلص المتهم من الخطر الداهم على أيدي رجال البوليس اعترف بأنه قتل اخته ، واختلق خياله تفاصيل الجريمة ، من قطع الرأس ، وإخفاء للجثة ، ولكن ما لبث أن ظهرت الحقيقة عرضاً أمام محكمة الجنايات ، فقد اكتشف البوليس الأخت المتهم بقتلها تتسكع في شوارع طنطا .

ويمضى المؤلف فيدين كل ما اخترعه العلم من وسائل تتبع لحمل المتهم على الاعتراف ، مثل استخدام بعض العقاقير المخدرة التي عرفت بمصل الحقيقة ، وجهاز كشف الكذب بتسجيل بعض التغيرات التي تعتري المتهم خلال التحقيق معه . فالنتائج غير مؤكدة ، بل أنها أنها قد تسوق سلطات الأمن إلى استنتاجات خاطئة . ويتبنى المؤلف في هذا المقام صيحة أحد محامين الكبار في الثلاثينات من « أن التحقيق ليس هو ما يكتب . التحقيق هو أولاً وبالذات الضمانات ! » ( ص ٤٥ ) .

ولا يطالب المؤلف بحماية المتهم من اعترافه المشوب فحسب ، بل ويشفق عليه من أن يكون عقابه لا لجريرة سوى القراءة والتأمل واعتناق رأى . ويبدو اهتمامه بالمتهم مرة أخرى ، عندما يخشى عليه من الصحافة التي قد تصوره أبشع تصوير ، فيؤثر في مركزه وفي حقه أن تتاح له فرصة المحاكمة العادلة . أو قد تشهر به تشهيراً قاسياً ، يجعل من الصعب أن يواجه مجتمعه بعد ذلك . بل ويخشى المؤلف على المتهم من القضاة أنفسهم أحيانا ، ومن مداولاتهم . ويبدوله ما يدرسونه في كليات الحقوق عن سرية المداولات مجرد كلام منعق ، وخيال جميل .

أن « من منصة الاتهام » كتاب جدير بأن نعاود قراءته .. فلا يمل القارئ من معايشة ذكريات الدكتور جمال العطفى أثناء عمله في مطلع شبابه محققاً وممثلاً للاتهام ، فهو على حد وصف توفيق الحكيم له « من طراز أولئك القلائل من رجال القضاء في كل جيل ممن جمعوا بين التضلع في القانون والتذوق للأدب » وتعبير الذكريات التي ضمنها في كتابه عن :

- ١ - الإنسان بضعفه ، ويعقيدته التي قد تسمو به أحيانا .
- ٢ - المجتمع بما يزرع به من متناقضات ، وما يحفل به من قسوة أيضا .

٣ - القانون الذى يعبر عن فكرة الحق والعدل . وقد يضحى سلاحا مسلطا في وجه حرية الانسان .

٤ - القضاة الذين يتفخون في النصوص حياة جديرة بالانسان ، وأولئك الذين تصبح النصوص في أيديهم جامدة كالحجر .

ويجعل كل ذلك « من منصة الاتهام » كتابا يقرأ على مستويين ، فكما يمكن قراءته على مستوى المتعة والتسلية ، يمكن اعتباره أيضا وعلى الاخص من كتب التأملات في الروابط بين الانسان والمجتمع والقانون ، تثرى مفاهيم العدالة والحق بخبرات محقق لم يرد أن يكون في عمله كالطاووس بوسامه الملون ( ص ١١٦ ) لم يرد أن يغالط ، لم يرد بطولات زائفة ، بل كان يشعر على الدوام أنه انسان قبل أى شيء ، ولذلك فقد احب المتهمين وهو يحقق معهم .





## مصطفى محمود شاهد على عصره

ساعة طيبة يقضيها القارئ مع كتاب مصطفى محمود شاهد على عصره وعلى صفحاته يتنقل الأستاذ جلال العشرى بين شتى المعارف العلمية والفنية والثقافية إيفاء لمتطلبات الموضوع الذى اختاره لكتابه ، وهو موضوع متشعب النواحي نتيجة أسهامات الدكتور مصطفى محمود فى العديد من ضروب الفكر والعقيدة والقصة والمسرح والرواية .

ويلخص جلال العشرى الذى جمع بين دراسة الفلسفة وممارسة النقد الأدبى آراء مصطفى محمود ، ويبسط كتبه . ويسترشد بفقرات منها ، وهو فى كل ما يعرض يوجه مادته نحو إبراز ما حققه مصطفى محمود الفكر الأدبى وما أخفق فيه أيضا .

ويبدأ القارئ لكتاب « مصطفى محمود شاهد على عصره » مشفقا على المؤلف من جسامته المهمة التى أخذها على عاتقه ، ورحابة الموضوع الذى تطرق اليه محاولا الألام به ، والسيطرة على نواحيه . وبخاصة أن مصطفى محمود لازال يتدفق انتاجا وأداء بالآراء ، واستخلاصا لنتائج تثرى خطوطه الأولية . وأحيانا تنقضها أيضا . ولكن جلال العشرى أثبت فى كتابه مقدرة على استيعاب الموضوع ، واستشعار أصوله الجوهرية . فأمكنه أن يبسط أمام قارئه خريطة محددة محكمة الأطار لفكر مصطفى محمود وقنه ، بكل ما فى ذلك الفكر والفن من ثبات راسخ وحركة مصطنعة معا .

يعرض جلال العشرى لعطاء مصطفى محمود القصصى فيقول أن قصصه اتجهت بصفة عامة إلى تصوير أفكار ومواقف ، فالشخصية عنده وعاء للفكرة ، والقضية في قلب الموقف ، وأشخاص مصطفى محمود يضيئون بدائرة المعلوم أملا في ولوج دائرة المجهول ، ويترمون بالممكن الذى يبذله لهم الواقع بحثا عن المستحيل الذى يتجاوز هذا الواقع . لذلك فإن الأزمة التى تعانىها أشخاص مصطفى محمود في قصصه هي اختلال التوازن بين غاية الفكر ووسائله ، ففي عالم تتكشف فيه باستمرار العلاقات المتناقضة بين الأشياء والعلاقات الأكثر تناقضا بين الأفراد يصبح كل ما يفعله الانسان هو أن يشاهد أنه غريب بالنسبة لكل ما يقع في العالم .

على أنه إذا كانت هذه الشخصيات تعاني فقدان الاتجاه وضياح الحل نتيجة معانقتها المستحيل ، ويحثها عن المجهول ، فإن إيمان الكاتب بضرورة تغيير الظروف الاجتماعية السيئة كقيل باخراج الفرد من « الدشت البشرى » . وهذا معناه أن التمرد سبيل الفرد في تخطي نطاق التهديد إلى حيث العالم الملاء بالأمم .

ويقول جلال العشرى عن روايات مصطفى محمود أن الواقع هو المادة الحية التى يغترف منها الكاتب أحداثه وشخصياته وأفكاره ، على أنه ليس الواقع الضيق الذى يقتصر على ظروف البيئة ومشكلات المجتمع ، ولكنه الواقع الأوسع أفقا . والأبعد مدى . والذى يمتد ليشمل كل معاني الحياة . فعند مصطفى محمود الحياة أشمل من الواقع لأنها تضم الجانبين : الفردى والاجتماعى ، وتستوعب الحياة الانسانية عامة . وبذلك يمتد نطاق الواقعية ليشمل الواقع الوجدانى ، والواقع الذهنى . والواقع التاريخى ، فضلا عن الواقع العلمى ، والواقع الموضوعى .

ونجد عند مصطفى محمود في « العنكبوت » فارقا بين الزمان الواقعى الحى ، زمان التطور والديمومة ، وبين الزمان الرياضى المجرد ، زمان عالم لا يكتب لحظة عن الفناء والتجدد . ويميل مصطفى محمود إلى الاعتداد بالزمان على أنه استمرار حقيقى للماضى في الحاضر ، وديمومة حية تجعله بمثابة همزة الوصل بين الحاضر والمستقبل وهذا ما قاد مصطفى محمود إلى الايمان بفكرة « الوثبة الحيوية » التى تذهب إلى أن الحياة أقرب ما تكون إلى

تيار يسرى منتقلا من بذرة إلى أخرى عن طريق الكائن الحي ، بحيث يصبح هذا الكائن اشبه بالبرعم الذى يعمل على تقطع البذرة القديمة ، حتى تنبت منها بذرة جديدة . وهكذا يمضى التقدم إلى ما لانهاية متحققا عبر تعاقب الأجناس ، إلى الدرجة التى يصبح معها أن نقول بوجود « طاقة حيوية » قوامها النشاط المستمر من أجل خلق صور جديدة من صور الحياة .

ومن ثم تسقط فكرة الموت في أعمال مصطفى محمود لتحل محلها فكرة « الخلود » كما تنهار فكرة الزمن القائم على الموت لتحل محلها فكرة « التاريخ الحضارى » الذى يجعل الانسانية ديمومة متصلة الحلقات . وهاتان الفكرتان التاريخ والخلود ، هما الركيزتان المحوريتان اللتان تدور حولهما رواية « الخروج من التابوت » .

أن مصطفى محمود يعطى في رواياته « لغز الموت » اجابات لم يسبقه اليها روائى عربى ، فهو يؤكد أن الحياة متجددة والطبيعة دائمة البحث عن أشكال جديدة ، وربما متطورة أيضا . ويتسلل ما جال من خواطر على صفحات كتابية الباكزين « انشتين والنسبية » و « لغز الموت » إلى رواياته اللاحقة ، فيقول بطله الدكتور توفيق في « الخروج من التابوت » لا موت هناك ، وأقول لمن يسألنى عن متوسط عمر الانسان أنه اللانهاية .

ويأخذ جلال العشرى على روايات مصطفى محمود بعض المآخذ البنائية منها هندسية في التصميم تحيل الانفعال الوجدانى إلى معادلة رياضية ، وتعوق التبادل بين الاحساس الداخلى والتعبير عنه في الخارج ، وتقتت التجربة الكلية إلى تجارب جزئية كأنها مجموعة من القصص القصيرة المتزاصة ، وذلك بسبب ما يترتب على التركيز على البطل - محور التصميم الهندسى - من عدم القدرة على مواصلة الحفاظ على وحدة الاطار .

كما تتسم روايات مصطفى محمود - في نظر جلال العشرى - بتقريبية تقترب بالعدل الروائى من فن في المقال . وقد ساعد في اعطاء هذا الاحساس كثرة المصطلحات العملية المستخدمة مما يضعف نسيج الرواية ويقترب بها من اطار الجدل والمناقشة لتصبح امتدادا لفكر الكاتب نفسه .

فإذا أنتقل جلال العشرى إلى مسرح مصطفى محمود فانه يقول عنه أنه

انتحى أسلوباً جديداً يربط مفهوم المجتمع بقضايا العصر ، وظروف الواقع بأشواق الإنسان ، وأغراض الفن بغايات الحياة . وبذلك استطاع أن يتجاوز نطاق الواقعية التقليدية إلى واقعية جديدة تكاد تتردد فيها أصدااء التعبيرية بكل ما تنطوى عليه من انغام حادة والوان صارخة وإيحاءات عنيفة .

ويعيب جلال العشري على مسرح مصطفى محمود ما سبق أن عابه على رواياته من أن صوت الكاتب أعلى من صوت الشخصيات ، والفكرة تطفئ على كل شيء ، مما يصيب البناء الدرامي بتصدع يتزايد بما يولى بطله من اهتمام يقابله في الجانب الآخر تستطيع سائر الشخصيات ، وتفضي محورية البطل على هذا النحو إلى صيرورته مرآة عاكسة بدلا من أن يكون طرف صراع .

ويتصدى جلال العشري لأدب الرحلات عند مصطفى محمود ، فيقول أن الرحلات التي قام بها ليست نوعا من الهياجرة الخارجية هدفها الفرجة والاستمتاع ، ولا هي نوع من المغامرة الإستبدادية غرضها الاثارة والانبهار ، وإنما هي بحث مهموم عن فردوس مفقود .

ومن هنا نبت أسلوبه في « أدب الرحلات » وهو الأسلوب الذي لا يعتمد على الريبورتاج الصحفي أو الوصف التسجيلي ، ولا يعتمد إلى الانبهار اللفظي أو التجميل الفني ، وإنما يتوخى الجمع بين شهادة الرؤية من ناحية وشهادة الحواس من ناحية أخرى .

على أن رحلة الرحلات عند مصطفى محمود هي الوصول إلى الله . والنقطة التي ينطلق منها في رحلته هذه هي التفرقة بين أدوات المعرفة وموضوعاتها ، فإذا كان الله هو الذي أوجد الموجودات من العدم ، فكيف يمكن أن نبرهن بيهذه الموجودات على وجود الله ؟ كيف يمكن للعدم أن يكون برهاناً على الوجود ؟ أو كيف يمكن للمععدم أن يكون شاهداً على موجد الوجود ؟ وعلى ذلك فالمنطق القويم هو الذي يرى أن الله هو البرهان الذي نبرهن به على وجود الموجودات ، لأنه هو الذي أوجدها من العدم ، وبالتالي فهو برهان عليها أكثر مما هي برهان عليه . وهكذا فإن المنتهى الأخير لا يجب أن يبحث عنه في المنطق القياسي ولا في حركة الافلاك ولا في الفكر النظري المجرد ، وإنما يبحث عنه في وجود كوني روحاني لا نهائية له . هذا الوجود لا بد أن يكون بالضرورة

خارج بعدى المكان والزمان ، حتى تستطيع النفس أن تدركه عن طريق البصيرة .

وقد بذل جلال العشرى جهداً موفيقاً في كتابه « مصطفى محمود شاهد على عصره » سواء فيما لخص من أعمال أو عرض من قضايا أو إبان من مواقف . على أن الكتاب لا يخلو من مأخذ أيضاً ، فأول ما يمكن أن تصطدم به البصيرة الناقدة هو ذلك الحماس المفرط الذي تناول به المؤلف موضوع كتابه ، مما أوقعه في مبالغات كان يمكن أن يتجنبها لو التزم قدراً أكبر من الرصانة . وتبدأ المبالغة من العنوان ذاته ، فقد أصبح عصرنا يستعصى على الشهادة الفردية ، وذلك على الرغم من إعجابنا بذكاء مصطفى محمود ، وتوقد ذهنه ، وبراعته في التعدى والتجاوز .

وفي فورة حماسه يتردى جلال العشرى أيضاً في لغة غير محددة المعالم ، تقفز من النقيض إلى النقيض بلا حساب أو تأن . فعل الرغم من أن « الواقعية » لا تتلق و « التعبيرية » كمصطلحين دراميين ، يصف مسرحية « الزلزال » بأنها مسرحية « واقعية » و « تعبيرية » ثم يزداد الخلط عندما يطلع علينا جلال العشرى باصطلاح « التعبيرية الذهنية » فهذا اصطلاح لا يستقيم لأنه جمع ضدّين من معدّنين مختلفين في رباط واحد . كما يمضى جلال العشرى فيقول عن هذه المسرحية أنها يمكن أن تكون رمزا لموقف الانسان الحديث . فما هو يضع المسرحية في مصاف المسرحيات الرمزية بعد أن اعتبرها واقعية وتعبيرية ، فكيف يستقيم لمسرحية أن تكون واقعية وتعبيرية ورمزية في آن واحد ؟

وعندما يقول جلال العشرى في غمرة حماسه أيضاً أنه لا يكاد يجد عندنا صدقاً للقصص العلمي يقطر حق كتاب جادين مثل نهاد شريف صاحب الروايات والقصص العلمية المتميزة في أدبنا الحديث . وقد كانت فرصة مواتية أن يجري جلال العشرى مقارنة بين الخيال العلمي لدى الكاتبين ، فيبين إلى أي مدى أثر مصطفى محمود على مسار الرواية العلمية من بعده .

ثم يعميه حماسة لأعمال مصطفى محمود عن ضرورة أصولية في الكتابة النقدية ، وهي ذكر تواريخ الأعمال التي تتعرض لها بالدراسة أو التعليق . كما لا نجد في الكتاب إشارة إلى ما كتب عن مصطفى محمود وأعماله من قبل .

على أنه مهما كان أمر هذه الانتقادات الموجهة إلى كتاب جلال العشرى ، فإنه ولا شك عطاء جيد ، يزيد من اهتمامنا بالوصل بين الأدب والعلم ، فعلى الأديب العصرى أن يتزود بالكثير من المعارف العلمية حتى يأتى أدبه مبرها من الضمالة ، قادرا على البقاء على أساس من صحة المواقف التى يتخذها من الحقيقة ، صالحا لمواكبة تيار القرن العشرين الذى يجرى بسرعة إلى القرن الحادى والعشرين بحضارته التكنولوجية الضخمة .

وأخيرا ، فإن مكتبتنا العربية فى أشد الحاجة إلى مزيد من الكتب عن أدبائنا ومفكرينا بأقلام تتحلّى بمعرفة الموضوع الذى تتناوله ، وبالمحبة له أيضا ، وقد بدا جلال العشرى متصالحا أشد التصالح مع فكر مصطفى محمود ، مؤيدا لجهوده المبتكرة فى مجال الفكر والفن على السواء .



## ليلة صلاح عبد الصبور

### « الأميرة تنتظر »

إن الموضوع الأشير في مسرح صلاح عبد الصبور هو « المحاكمة » .  
يبين ذلك من أول وهلة في « مأساة الحلاج » ( ١٩٦٤ ) فنحن فيها أمام  
محاكمة كلاسيكية تقارع فيها الحجة بالحجة . وفي مسرحية صلاح  
عبد الصبور الثانية « مسافر ليل » يلقي بنا المؤلف في محاكمة عبثية « لانسان  
بلا أبعاد » .

وقد يحتاج الأمر إلى أن نوغل قليلا في أحداث مسرحية صلاح  
عبد الصبور الثالثة « الأميرة تنتظر » ( ١٩٦٩ ) حتى نكتشف المحاكمة .  
فالمسرحية تحكى عن جريمة قتل « المقتول هو الملك العجوز » ، والد الأميرة  
الصببية الجميلة ، والقاتل أحد الحراس ، عشق الأميرة الصغيرة ، وأرادها  
وأراد الملك معا ، بل أنه أراد الملك أكثر مما أرادها ، فتسلل إلى قلبها ولم يكتف  
بذلك بل سعى إلى أن يظفر بصولجان أبيها أيضا . وذات ليلة تقوده الأميرة إلى  
غرفة أبيها ، فيسلب من تحت وسادته مفتاح القصر وخاتم ملكه . ويمد يديه  
إلى عنق الملك العجوز وفي الظلام يخنقه .

تصرخ الأميرة « ويلاه ، اقتلت أبى ، وسلبت الخاتم ، حتى ترفعه في  
وجه الناس ، وتحكم به . ماذا أفعل . أنت حبيبى وعمادى ، وقتلت أبى  
وعمادى . أشير إليك وأدعو : هذا قاتل مولائى . أم أطوى كفى ، أغرق سرى  
في دمعى المكتوم . اتكلم أم أصمت ؟ أوجع من هذا كله . احبك أم

أبغضك ؟ . ماذا ؟ تبغى أن أنبأهم إن أبى حين أحس الموت ناداك إليه وأوصى إليك بابنته ، بى . ويملكه . أسلمك الخاتم والمفتاح . تنشد الحب ولذات الماضى ووعود المستقبل . لا ، لا ، لا أقدر . بل ما أعجزنى أن أفقدك وأفقده فى ذات الوقت . يكفينى فى اليوم الواحد جرح واحد . والآن أخرج حتى أبكى رجلى المقتول .. يا رجلى القاتل . أخرج . أخرج .. » .

وتنهار الأميرة فى بكاء جارف على سرير الملك الميت .

ونحن لا نعرف أمر هذه الجريمة منذ الأحداث الأولى فى المسرحية . فان الذى تبدأ به المسرحية مجموعة من طقوس الحزن والتكفير تمارسها الأميرة بمصاحبة ثلاثة من وصيفاتها ، هجرن القصر جميعا إلى كوخ قضين فيه خمسة عشر خريفا منذ قارقن قصر الورد ، وتنزل هذا الكوخ بواد مجذب « إلا من أشجار السرو الممتد كتصاوير الرب » .

ولم تأت الوصيفات مع أميرتهن قسرا بل كن جميعا يحلمن بالحب « كما يحلم كهف بالنور » وفى كل ليلة « حين تصير الظلمة خمسة عشر ظلاما » يحين ميعاد مواجهتهن الليلية نفس الترقيم ، وذات الكلمات . يسرين عن أميرتهن ، يحكين لها الحكايات والنوادر ويمتدحن جمالها ونضرة شبابها ، ولكنها لا تستطيع أن تنسى محنتها بسهولة . تقول الأميرة : « أبدو مخطئة فى أعينكن . لكن ، لكن ، قد لوح لى بالحب .. بل أقسم أن ينبت فى بطنى أطفالا ، طفلا فى كل خريف .. هل أخطأت أذن ؟ » وهى تنتظر السمندل حتى إذا ما جاء تزف إليه مطهرة بدموعها فهن واثقات من مجيئه ذات ليلة . وهن فى انتظاره ، انتظار الحارس الحبيب الطموح القاتل .

وعلى الرغم من أن طقوس هذه النساء اللاتى يشبهن نساء لوريكا فى « بيت برناردا ألبا » تتضمن العديد من الفكاهات والنوادر فما من واحدة منهن تجرؤ على الضحك . وعلى الرغم من أن الأميرة ذاتها تقول « فلنضحك » ، « لا يضحك أحد » وعندما يحدث أن يضحكن « ينخرطن فى الضحك إلى أن يبكين » انها طقوس للتكفير حقا « فكل صباح - على حد قول الوصيفة الثانية - لا يحمل الا وطاة تذكرات الامس » .

ومن طقوس التكفير هذه أداء قصة الحب القديمة بين الأميرة وفارسها



المغامر الافاق ، وعلى الاخص ما تنتهى به من قتله للملك العجوز . ومن هذا الاداء الطقسى الذى يعتبر مسرحية داخل المسرحية ( كما فى هاملت لشكسبير ، وكما فى مسرح بيراند يلو وايضا وعلى الاخص كما فى « الخادمتان » لجان جينيه احد كتاب مسرح العبث المعاصر ، وقد استفاد صلاح عبد الصبور من تجربته ) نعرف ما كان قد حدث للاميرة وحبيبها والملك ، فصلاح عبد الصبور لا يميل الى مسرح السرد كما فى المسرح الواقعى منذ ايسن ومن نحا منحاه بل أنه يقول أن « المسرحية ليست عملا روائيا موزعا على شخصيات ، بل أن المسرحية الجيدة قد لا تحوى حكاية جيدة ، بل قد لا تحوى حكاية ما . وليس القصد فيها هو الحكاية ومفاجأتها ، والا احتضر المسرح الاغريقى عند ولادته ، إذ أن كل حكاياته كانت معروفة سلفا عند متلقيها . » ويمضى صلاح عبد الصبور فى تذييله لمسرحية « مسافر ليل » فيقول « لقد فرق بيتس فى مقدمة إحدى مسرحياته بين فنون الخيال ، وفنون الواقع . أما فنون الخيال كالشعر والعبادات الشعائرية والموسيقى والرقص فهى لا ترتبط بالحدث ارتباطا مباشرا ، بل هى تحوله إلى مشاهد ملهبة للخيال ، إذ تنفصل عن عالم الواقع لتغوص إلى غور من أغوار العقل كان من قبل مجللا بالغموض الذى يخيف القاصدين . أما فنون الواقع فهى مجموعة من الصور الفوتوغرافية الدقيقة فى اطاراتها المذهبة أو العارية . وفى سبيل ذلك يعتمد صلاح عبد الصبور إلى الاقادة بكل ما أفرزته تجربة المسرح الحديث من ابتكارات ، ليس كلها جديد على أى حال ، مثل استخدام الاقنعة وهو ما مكن الوصيفات فى « الاميرة تنتظر » من أن يؤدين أدوارا اضافية .

والليلة التى نتابعها على المسرح هى ليلة تتوجس الوصيفات أن يأتى منها السمندل المنتظر . ويقول الوصيفة الثالثة عن هذه الليلة « الظلمة هذى الليلة أحلك مما اعتاد عيني فى هذا الوادى . لا تبدو صامتا جوفاء ككل مساء . فى داخلها سر يمشى ، يوشك أن يتكلم ويصيح . لا ، لا ، ليست خشخشة الورق الذابل فى الريح بل خطوات السير » ويقول الوصيفة الثانية « أسمع فى هذه الليلة سرا مدفونا فى أحجار الصمت يوشك أن يبعث شبعا تتشقق عنه الظلمة » وتتسائل الاميرة « اتراه يأتى الليلة ؟ » .

وفى هذه الليلة يأتى السمندل حقا ، ولكن قبل مجيئه يأتى رجل آخر نحيل رث الهيئة عليه تراث الفقر والسفر لم يكن ينتظره فى الكوخ احد . أنه

قرندل كان يتجول في الوادي جاء ييخي « أن ينفذ ما أوجاه الصوت حين تقدمه في الغاية حتى أوقفه في باب الكوخ ، فقد أنباه الصوت عن تنأهب الأميرة ووصيفاتها للقياء . ويجلس في ركن المسرح الأمامي الأيسر ناظرا للباب وموليا ظهره للجمهور .

وتمضي الوصيفات مع أميرتهن في مواجهتهن الليلية . وعندما ينتهين من تمثيل مشهد قتل الملك تنهار الأميرة في بكاء جارف على سرير الملك الميت ، بينما تخلع الوصيفتان قناعيهما وتقفان وراء الأميرة وتبكيان . ويتردد البكاء في ايقاع موحد . وفي أثناء ذلك يدخل السمندل .. فتعقد مفاجأة دخوله السنة النساء .

وقد تكون ازاء حلم ستر ندبرجي مما ينتمى إلى المسرح التعبيري ، فعندما يتلاقى السمندل وقرندل بعد أن تتحدث الأميرة وحبيبتها القاتل يخيل إلينا أن الذي يتقارع بالصجج أمامنا ليسا انسانين من لحم ودم بل هو ضمير الأميرة ذاته يتصارع وعاطفتها . فهل تكون للضمير القلبة داخل هذه الأميرة التي تجرى في عروقها دم حار ملكي للضمير أم العاطفة ؟ هذا ما ستسفر عنه محاكمة طقوسية ليس يلزم أن تجرى في قاعة محكمة ، فالمحاكمات قد تجرى في كل مكان ، وقد تجرى أيضا داخل النفس ذاتها . وربما كانت هذه المحاكمات الداخلية أكثر المحاكمات تراجمية ، وفي هذا المقام نشير من أعمال المسرح المصري المعاصر إلى مسرحيات شوقي عبد الحكيم الأولى وهي في مجموعها محاكمات داخلية تجسمها على المسرح كلمات وطقوس على غاية من التكثيف والرهافة .

وسواء كنا في « الأميرة تنتظر » أمام محاكمة داخلية تجرى في أعماق الأميرة ذاتها أم كنا أمام محاكمة خارجية تجرى في الكوخ البعيد الذي نفت إليه الأميرة نفسها نفيا اختياريا حتى تتطهر بدموعها من احساسها باثم ارتكبت في حق أبيها الملك المقتول وذلك لحبها الرجل الذي أقدم على قتله وهو نائم في فراشه ، ذلك الرجل الذي يشبه إلى حد ما « ياسون الطموح » الذي لا يابه بالقيم في مسرحية « ميديا » الأغريقية ، فعلينا أن نتأمل الحوار الذي يجري أول الأمر بين الأميرة والسمندل الذي عاد ، ثم الحوار الذي يجري بين السمندل وقرندل الذي فرغ من أغنيته وأضحى ظله في عيني السمندل .

يحدثها السمندل عن الحب الذى كان بينهما عشر سنوات . تنتهم الاميرة بالكذب « كنت اقول لنفسى هل يأتى منتقما أو مزديرا أو مكتئبا أو منكسرا أو ندمانا أو مجروحا أو محتضرا ، لكن وا أسفاه ما هو ذا يأتى متشجعا بالكذب كما اعتاد » . وتنعى عليه الوصيفة الثالثة أنه أفسد عمر الاميرة كله . فيرد عليها بأنه لم يفسده بل أنضجه فقد « صارت بنت العشرين تحت جناحى امرأة حافلة بالشهوة والنار بالمتعة والعار ، بالحب وبالبغض ، بالرغبة والرفض » وتدينه الوصيفة الثانية قائلة « أنت قتلت أباه » فيعود إلى ذكائه مدافعا عن نفسه فيقول « لم أقتله ، لكنى عجلت بموته . كان هباء منثورا فوق ملاعته المتهرئة . ماكدت الامسه حتى طار على أجنحة الموت ، وللأميرة يقول « كان أبوك مريضا منذ رأت عينك النور ، مست رأسى الفكرة ذات مساء ، كنا نستمر فيه نحن الحراس فى نوبتنا فوق السور » . وتجييب الاميرة « ولهذا قدمت إلى الحب بلا حب » ويقول السمندل مصدقا « عشر سنين يا طفله . لكنى كنت أحبك » ويواصل السمندل كلامه المسئول للاميرة فقد جاء « كى يصنعا أياما أجمل مما فات . كى ييداها الليلة .. فهو من دون الاميرة لا يدرى له حضنا يرقد فيه ، ينسى فى نضرته الأيام الجهمة » . ولين له قلب الاميرة فتقول « وأنا مثلك . هل سنعود إلى سالف عهدنا » ويجيب السمندل « اصفى ما كنا » .

وتغير الاميرة مجرى الحديث فتسأله عن أحوال القصر . ويقول لها انها فى خير لكنها من جديد تلحظ فى نبرته الكذب وفى النهاية يعترف لها انه ليس ذلك القوى الذى يرتجف لذكر اسمه القادة والجند بل هو ضعيف وبهاجة اليها « أنا مقهور يتشقق ملكى من حولى كلكاء الشجرة ، أنكره الحراس ، وهجره القادة والجند . فتلين الاميرة التى ما زالت رغم كل شيء تحب .

يلعب السمندل بعواطفها ، ويدغدغ حواسها ، ويحاورها هى ووصيفاتها ، حتى يبدد غضبها منه ، ويتوسل إليها ان تبدأ معه حياة الحب من جديد ولكنه أيضا يريد أن يكون الى جوارها ملكا يرث الصولجان كما يستحوذ على القلب الذى يعترف فى لحظة ضعف انه ليس من السهل على المرأة ان تنسى « أول رجل بانث ساخنة فى كفيه » وعندما يبدو ان الاميرة قد بدأت تلين للقاتل وانها توشك ان تستجيب اليه « يهب الفرندل من ركنه المظلم فجأة ، ويتدخل . فهو صوت الضمير الذى لا يلين ، صوت الواجب والاباء ،

أوربما صوت الالهة ، أوصوت الريح المكتسحة . ولا يآبه السمندل لهذا الدخيل المجنون ويقول للاميرة « هيا نذهب يا حلوة .. سنحث الخطو إلى القصر . ندرك أول خيط الفجر وسنخرج في الصباح إلى الميدان ، وكفانا معتقان ، ونقول لهم ان أميرتهم قد عادت ، خلعت ثوب الغفران على عاشقها المقتل بالذنب . فتلقاه عاشقها المقتل بالذنب بأحد آيات العرفان » فيعترض القرنفل طريقه ممتقعا ، وقد امتدت قامته النحيلة وبأن عليه غضب وحشى « ويصبح فيه » لا ، طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبة فاعتلت واسترخت مثقلة بالجراح والليله قد تهوى مية أنهارا وتلالا ومنازل ، لوولدت في ساحتها أخرى « يندفع القرنفل نحو السمندل ، ويحيط رقبتة باصبعه ، ثم يحدق في عينيه « هذا ظلى في عينيك ، يا سمندل » . ويستل القرنفل سكيناً من ثيابه ، ويدفعها في صدر السمندل . فيكون نصيب القاتل ما لحق بضحيته . وقبل ان يرحل قرنفل يلتفت إلى الأميرة التى تقف متهاوية ويوجه إليها نصيحة أو تحذيراً .

وهكذا يعلو صوت الضمير والحق ، فهل كان بالإمكان ان يفوز القاتل الظالم ببقيته فيعلو البغى ويسود المدينة ؟ . ترى لوكان القرنفل قد لقي « عامل التذاكر » هل كانت آخرته ستساوى مع السمندل بعد ان قتل الراكب المسكين ظلماً وطفياناً . هذا ما كان - فى اجتهادى - سيحدث .

ولعل هذه النتيجة التى تنتهى بها « الاميرة ننتظر » وقد كتبت بعد « مسافر ليل » تعد اجابة تكمل بها سلسلة المحاكمات فى مسرح صلاح عبد الصبور . فان القرنفل فى الواقع قد خلص المدينة من سلطان كان سيتحول الى « عامل تذاكر » - كما فى مسافر ليل - يقتل الاعوان قبل الاعداء بعد أن بدأ سيفه للسلطة بقتل الملك العجوز غيلة فى مخدعه ونومه الآمن .. وربما هذا ما كان قد فعله عامل التذاكر عندما حصل على البطاقة ناصعة البياض .

قبل ان يخرج قرنفل يقول للاميرة التى تقف متهاويه وهو لا يقول لها ذلك هى فحسب بل يقوله لكل من يتولى بين يديه مقاليد المدينة :

« يا امرأة وأميرة . كوني سيدة وأميرة ، لا تتنى ركبتك النورانية فى استخذاء فى حقوى رجل من طين آيا ما كان ، وغدا أوشهما ، عملاقا

أو آفاقا ، ولتلقى ألوان الحب ، ولا تعطيه . اضطعجى مع نفسك ولتكفك ذاتك ، ليكون كل الفرسان الشجعان ممن يطومرأهم في عينيك لك خداما لا عشاقا أو عشاقا لا معشوقين » وهذا كلام يقترب في مضمونه مما كان يقوله بيكيت رجل الله للملك في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » للشاعر الانجليزى اليوت . ان الملك استعلاء لا تدنى ، هو طهارة وتبتل لا خضوع وتشهى .

وقد اثمرت نصيحة القرندل ، واستجابت الاميرة لصوت الضمير فتقول للوصيفات في النهاية « فلتحزمن متاح الرحلة .. ونعود إلى القصر .. انى امراة واميرة ، بل سيدة واميرة ، ومن الواجب ان أخرج في الصباح إلى الميدان كى يستجلى اتباعى طلعتى النوارانية .. لا بأس فسأمشى في طرقات الغابة حتى أبواب القصر ، وسأدخل ساحة قصرى مترجلة حتى ألقى من خدمى ورعاياى ما يبهج نفسى من حب وخضوع ، هيا .. هيا .. أسرعن » .

وما أشبه أميرة صلاح عبد الصبور في هذا بأميرة الكاتب المسرحى الفرنسى جاك أو بيريى ( ١٨٩٩ - ١٩٦٥ ) في مسرحيته « الشر يستطير » فبعد ان كانت صبية غريبة ، واحتكت بالذسائس والمؤمرات ، وخاب زواجها من ملك دولة كبيرة ، عادت إلى مملكتها القاحلة الفقيرة وقررت ان تكون أقوى من كل شر ، وأن لا تركع لاحد ، ولا تبذل نفسها لأى رجل أيا ما كان ، وأن تحيل الجذب في مملكتها الى زرع وثراء ، وستمسك في يدها السيف حتى تصبح أقوى من كل الضغوط .

( الثقافة - عدد ٩٧ - أكتوبر ١٩٨١ )





## مستويات الشعور . . .

### في قصص يوسف الشاروني

نقصد بمستويات الشعور في قصص يوسف الشاروني تلك اليؤثرات النفسية الى تنبثق منها أعمال ذلك الأديب الذي أولى « النفس الانسانية » في تعاملها مع الخارج ما تستحقه من دقة ملاحظة أثبتت أعمالا فنية استفاد فيها من دراسته الجامعية في الفلسفة وعلم النفس ، ومن قراءاته اللاحقة التي أراد ذات يوم في بواكير شبابه أن يصوغ منها «رسالة جامعية» بعنوان « الحلم والتعبير الفني » .

ويتدرج الاجابة على التساؤل عن يتحدث في قصص يوسف الشاروني ، فنجد الراوية في بعض الاحيان هو الشخصية المحورية في القصة . وبعض القصص في هذا الصدد تبقى على ضمير الغائب كما في قصة « حارس المرمى » وتمضى بعض القصص الاخرى فتلجأ الى ضمير المتكلم كما في قصة « دفاع منتصف الليل » . على أنه في بعض الاحيان أيضا تتكسر القشرة الفاصلة بين الرواية وبين الشخصيات ، بل وبين الشخصية الخارجية التي تطل على الخارج وتعلق على محتواه وبين الشخصية الداخلية التي تتدفق الكلمات منها في دوامة يقتصر موقف القصاص منها على ان يكون مثل « آلة تسجيل » تلتقط كل صوت أو ومضة أو حركة من حولها دون أدنى تقييم أو اعتراض ، كما في قصة « هذيان » ويبدوا أن آلة التسجيل في هذه القصة ، أو الراوية فيها ، على قدر كبير من الحساسية والتغلغل ، وربما كان طبييا نفسانيا عالمًا بما يمكن ان يدور في أعماق مريضة وما يضطرم هناك من ردود

فعل يولدها اصطدام بين الداخل والخارج يكون نتيجته خيبة أمل تخيم على الداخل بسبب اخفاق الذات في تعاملها مع العالم الخارجى .

وإذا كان هذا هو الحال فى قصة « هذيان » التى تتعدد فيها الضمائر أيضا ، وتتجلى بها قدرة يوسف الشارونى على الخيال الذى يطلق له العنان دون أن يتخلل مع ذلك عن الصفة الأساسية للطاقة الإبداعية عنده وهى « العقلانية » « التأملية » فاننا اذا انتقلنا إلى قصة أخرى هى « الطريق » نجد آلة التسجيل التى تشير إليها قد وضعت على مستويين ، فلتنقط ما يترى فى داخل الشخصية وما يجرى فى الشارع الذى تسير فيه ، فتجىء القصة شريطا من التداعيات أو من تداخل تيار الشعور الداخلى وتيار الواقع الخارجى . ومن ثم نجد محمد أفندى عجوز فى هذه القصة يسير فى الطريق مشغول البال بهموم شخصية ، فيبنى العمل الأدبى كله من تتابع الصور المرئية بين جنبات الطريق وتشابكها بالخواطر التى تلاحق فى ذهن عجوز أفندى الذى ينتهى به المطاف الى أن ينسى أين وجهته ومقصده ، وذلك ازاء سؤال عارض من رئيسه الذى التقى به وسأله عما جاء به الى هذا الطريق . وتمضى كثير من الصور الخارجية التى تعرضها القصة مواكبة لما يجيش بأعماق عجوز أفندى ، وتومئء سواء من قريب أو من بعيد الى حالته الداخلية .

وكثير ما يكون الوجود الخارجى فى قصص يوسف الشارونى هو الشخصية ذاتها ، أو بعبارة أدق يكون الوجود الخارجى انعكاسا لها وامتدادا لا انفصام فيه . ففي قصتى « دفاع منتصف الليل » ود الطريق الى المصلحة » تكون أوصاف الأشياء والأماكن والأضواء والروائح وهبات الريح هى الشخصية مجسمة ، بحيث تتضخم الشخصية وتشمل سياق القصة كله . وانه وإن بدا لنا أن الشخصية إنما تتحرك فى إطار الوجود الخارجى ، إلا أن الواقع أن الوجود بأسره وجود ذاتى حجمه بحجم نفسية البطل وكيانه الشعورى . وإذا بنا - مثل يونس فى بطن الحوت - نتحرك طوال القصة فى أحشاء الشخصية المتضخمة بحيز الوجود كله .

وإذا كان يوسف الشارونى يلجأ الى تصوير الداخل بتجسيمه فى الخارج بحيث يصبح الخارج كله فى القصة انعكاساً لنفسية البطل ، فان يوسف



الشارونى بذلك قد وضع يده على « الشخصية التعبيرية » . على انه فى صدد هذه الشخصية أيضا نجد - على العكس مما تقدم - أن الخارج بدلا من أن يصبح امتدادا للداخل وانعكاسا له ، تصوير الشخصية متكيفة بالخارج وتجسيما له ، بحيث تتحرك الشخصية - كما فى « الهبط » و « الوبا » مثلا - على ايقاعات ذلك الوجود الموضوعى الكابوسى على أى حال . وفى هذا المقام نتساءل عن دور الإرادة فى مواجهة الضغوط الانسانية عند يوسف الشارونى . على أن تساؤلنا لا يدوم طويلا ازاء اجابة قاطعة منه فى صدها ، اذ يقول « أن دور الإرادة الانسانية ثانوى جدا ، وذلك لأن المجتمع دائما اقوى من الفرد ، والفرد اقرب الى العجز تماما . ومن هنا كانت صلة هذه الشخصيات بفكرة الاغتراب ، ومنشأ الاحساس بالاحباط والانسحاق » . ويمضى يوسف الشارونى فى هذا المقام فيقول « ورغم أن الشخصيات ليست مسئولة الإرادة ، لأنها تتحرك بالفعل ، الا انها سرعان ما تصطدم بما هو اقوى منها ، وبذلك تتحدد مصائرها على ضوء ارادتها الاضعف امام ارادة المجموع » ( حوار مع نبيل فرج ) .

واذا مضينا نسال عن يتكلم فى قصص يوسف الشارونى نجد أن « العقل الباطن » ايضا يدلى بدلوه كثيرا فى هذه القصص . وذلك من قبيل الرغبة فى تعميق واقع الشخصية باعتبار أن نتاج ذلك العقل هو الوجه الآخر لعملة واحدة .

ويكتمل بناء العديد من شخصيات يوسف الشارونى بالانتقال إلى « الحلم » سواء كان حلما من « أحلام اليقظة » أو من « أحلام النوم » ففى قصة « حارس الرمى » فى لحظات العنف والهزيمة ، ولحظات تبهم حازم بأخوته وأخواته وتراوده أحلام غريبة ، منها حلم يقظة يلح عليه دائما وترافقه فيه أمنية ، فيرى انه معها فى جزيرة مهجورة أو مكان منقطع عن العالم ، لا يعرف كيف وصلا اليه ، ربما عن طريق طائرة وقعت ومات جميع ركابها الا هو وهى ، أو عن طريق سفينة غرقت بكل من عليها الا هو انهما معا يجريان على الشاطئ المسحور ويتعانتقان ، حتى اذا أقبل الليل ناما كل فى حضن الآخر .

فاذا ازددنا توغلا ، فانتنا نعثر على أحلام نوم أقرب إلى حلم اليقظه وهى التى تكون وظيفتها تحقيق رغبة فى عالم النوم لم تتحقق فى عالم اليقظة .

فى قصة « مع فائق الاحترام » نجد الموظف المسن الذى أهانه رئيسه الشاب ، عندما يعجز عن أن يتخذ موقفا من هذا الرئيس يرد به على إهأنته بنفس عن لواعج حنقه واحساسه بالقصور عن اتيان فعل ايجابى واقعى فيتردى آخر النهار فى حلم يحقق التعادل الذى لا غنى عنه لتمضى الحياة ، والتوازن الذى يدافع به الوجود الانسانى عن ضغوط الخارج وأعاديه . ويكتسب حلم « محمود زعتر » الموظف باحدى المصالح الحكومية والذى لم يبق له الا سنتان يحال بعدهما الى المعاش يكتسب بالوان المأساة الصغيرة التى حدثت له أثناء النهار . « احس برهاق يجتاح كل كيانه فانكشف فى أحضان زوجته كأنه جنين فى بطن أمه ، ثم حاول جاهدا أن يجلب النعاس الى ذهنه القلق المتوتر حتى سرى فيه الدفء والحذر . كان الوقت يشبه الفجر حين وجد نفسه فى الطريق الى عمله وسره أن يذهب محلقا فى القضاء فارتفع فى جلسته فوق عمارات المدينة وسياراتها وناسها حتى وصل الى مصلحته وهو يطلق فوقها » . ويمضى الحلم فى تفاصيله كالآتى : « وان الأستاذ شديد قد عقد اجتماعا لموظفى السكرتارية فانصرف الجميع عما كان يحدثهم فيه ومضوا ينظرون اليه هو فى دهشة وحسد ، وهو نفسه يعجب من هذه القدرة الجديدة الخارقة ، ويعد أن دار عدة دورات فوقهم هبط أخيرا بينهم . ويبدو أن الأستاذ شديد حاول أن يسأنف ما كان يلقيه من تعليمات ، فقد سمعه يقول : أنه يجب أن تفرق بين وافر التحية وفائق الاحترام وعندئذ لاحظ زعتر أن رئيسه فقد كثيرا من طوله وبياض بشرته وأنه أقرب الى القزم الاسمر ، وكان زملاؤه يقاطعون هذا المسخ أثناء حديثه ، أما هو فقد وجد نفسه يقهقه ، ولقد حاول أن يمنع نفسه من الضحك فى حضرة رئيسه فلم يستطيع على حين كان الأستاذ شديد ينظر نحوه متوسلا أن يصمت ، ولكن العكس هو الذى حدث ، فقد أخذ الباقون يشتركون معه فى الضحك ، بل أن احدهم اقترب من هذا « الشديد » وصفقه على قفاه فانخلعت نظارته النظيفة البيضاء ووقعت على الأرض ، على حين انحنى شديد يحاول التقاطها » . ثم يمضى الحلم وفجأة أدرك السيد محمود زعتر أنه وصل الى المصلحة حافيا وبملايس النوم ، فخلج من نفسه خجلا شديدا ، وحاول أن يختفى أو يبحث عن حذاء على الأقل يضعه

في قدميه ، وفي لهفته واضطرابه فتح عينيه . وكان ضوء الصباح قد أخذ يتسلل إلى غرفة نومه ..

ان قصة « مع فائق الاحترام » تحكى عن حالة نفسية من أول كلمة فيها الى آخر كلمة . بل وترد فيها عبارة « حلم اليقظة » ، مباشرة وبلا مواربة ويجدر أن نلاحظ مفردات الحلم وارتباطها بأبجدية رموز الحلم . كما يستحق وقفة منا في القصة احساس زعتر بالندم لانه لم يقرب جسدا لانثى غير امراته ، ثم تاجع شهوته بالصباح وانطفاؤها في الليل ان عدم الشخصية ( محمود زعتر ) في الواقع تسلمه الى الحلم حيث يجد عالما تعويضيا مريحا وملأنا على خلاف العالم العدوانى الضاغط المحيط في ساعات اليقظة . ان الشخصية تجد تفتحها ونماها في الحلم على نحو لا يتأتى لها في الحاضر اليومي . وبذلك لا يكون الحلم مجرد نزوة عابرة بل هو الامتداد الحتمى لحياة الشخصية ، والمرآة الصافية لرغباتها وآمالها ولجوانب قد تخفى في التفاصيل اليومية ، فالحلم كمطلب فنى يعكس الشخصية ويكملها .

وفي « الوباء » عندما اتجه البطل الى الزواج من البقي نعمات منعت انعام وهي الفتاة التي كان يحبها قديما وتزوجها غيره فظلت في مخيلته مثل وردة نضرة نقية . زارته انعام هذه « زارتني في الحلم . وكانت رقيقة معى كل الرقة ، لطيفة معى كل اللطف ، قبلتني قبلتين : احدهما في جبهتي ، والاخرى على شفتي ، وأذنت لى - برغم الفرقة التى بيننا - ان احتضنها قليلا فأحس بدفئها . وبرغم اننى عندما صحت حاولت ان انفذ ما كان قد اعتزمته ، الا ان الأثر العاطفى الذى خلفه الحلم كان قويا للغاية ، بحيث اننى عندما نمت الليلة التالية تمنيت أن أحلم حلما آخر وهنا أيضا نجد الحلم يتدخل ليسير أحداث الواقع . ويدفع بها الى نتائج . فقد عرض العقل الباطن من خلال الحلم على صاحبه حلا من الحلول فارتضاه وسارت أحداث القصة بعد ذلك على مقتضاه مما جعل الحلم يتحقق ويتحول من مستوى الخيال الى مستوى الواقع .

ولكن حلم النوم ليس دائما كبعض أحلام اليقظة مجرد تعبير عن رغبة لا تتحقق ، فأحيانا ما يكون الحلم تعبيراً عن رغبة يريد صاحبها أن يحققها ،

ويكون الحلم أحد دوافعه نحو هذا التحقيق ، بحيث يبدو كأنما الحلم نبؤة بالمستقبل الذي تحقق فيما بعد .

ففى قصة « آخر العنقود » تستميت الست فاطمة لاقتلاع البذور التى بدأت تنشبت برحمها ، وذات ليلة رأت فى المنام امرأة لا تعرفها ، تقبل عليها وتقدم لها طفلا صغيرا ، ثم تعطيها سكيناً وتطلب منها أن تذبحه . ذعرت فاطمة مما رأت وأقهرت السيدة أنها لم تذبح حيواناً من قبل ، ولكن السيدة أصرت على طلبها وهددتها بأن تذبحها إن لم تذبح الخروف فوراً ، فلما تقدمت فاطمة نحو الخروف وبدأت تنفذ ما أمرت به وجدت أن الخروف تحول فجأة إلى طفل رضيع وقد انفصلت رأسه عن بقية الجسد والدّم يقطر منه ولكنه كان يرفع عينيه نحو فاطمة ويتبسم لها ، فبكّت وهى تصرخ قائلة : الله ، هذا طفل ، طفل صحيح ، أنه ما يزال حياً . أرجوك أن تصلى رأسه بجسمه ، أرجوك . استيقظت فاطمة باكياً مذعورة مما رأت ، وقصصت لقرنها أحد الفقهاء ، وأخبرها بأن السيدة التى ظهرت فى الحلم هى قرينتها فى عالم الجان ود أنها أمرتك بأن تذبحى جنينك الذى تحملين ، وهذا انذار من الله يظهر لك على فطاعة ما تقعين ، وعندما عادت الى منزلها أخبرت زوجها بتفسير الحلم وكفّت نهائياً عن كل محاولاتها .. وتقبلت قضاء الله .. وإن ظل هذا الحلم عالقا بذهنها فى وضوح حتى اليوم .

وقد تحقق حلم الست فاطمة لأنه كان موجهاً لها بما يجب أن تفعل فى المشكلة التى أحاطت بها . فحاولت أن تنفذ فى يقظتها ما أملاه عليها عقلها الباطن فى الحلم . فقد كانت الرغبة كامنة فى أعماقها أصلاً وانتشغالها بالأمر كبيراً . ولهذا جاء حلمها دافعاً لما حققته فى اليقظة . وقد كان الحل الذى أتى به الحلم حلاً وجدت فيه الست فاطمة راحة لبالها المؤرق وخلاصاً له من نوازع ما يجب أن تفعل وما لا يجب أن تفعل .

والواقع ، على ما بين من قصة « آخر العنقود » أن العقل الباطن وهو يحيا بدوره فى المشكلة التى يوجد فيها صاحبه يعرض حلولاً وعلى العقل الواعى أن يقبلها أو يطرحها فإذا قبلها ، فقد قدر للحلم أن يتحقق .

ويلاحظ أيضاً على الصورة التى قدم بها العقل الباطن نتاجه شبيهاً بالصورة الادبية والفنية ، فقد توفر فى هذا الحلم التعبير غير المباشر فى هيئة

صورة درامية ايحائية . ولم يكن فحواها مباشرا أو صريحا ، بل كان تعبيراً رمزياً مثلما يتحقق في أرفع ما تجود به قرائح الأدباء والفنانين .

وإذا كان حامل الحل المقترح من العقل الباطن في حلم « الست قاطمة » في « آخر العنقود » امرأة لا تعرفها وادخلت الرهبة الى قلبها ، فإن حامل الحل في قصة « الوياء » كان فتاة أحبها قديما تمنى أن يتزوجها وتكن من نصيبه . وقد نقلت اليه رسالة العقل الباطن في حنان صبغ الحلم كله . ولكن الامر يظل على الدوام واحدا ، ان الحلم هو إملاء العقل الباطن لما يجب أن يكون عليه سلوك الفرد ازاء مشكلة تعترضه في حياته . وكلما لقي املاء العقل الباطن استجابة وتنفيذا من العقل الواعي تحقق الحلم في الحقيقة ، وبدأ التطابق بين العقلين الواعي والباطن .

ففي « قديس في حارتنا » حدث في احدى وفقات عيد الاضحى ان رأت جارتنا أم نادى في منامها رجلا بثياب بيضاء من قمة رأسه الى أصابع قدميه ، يطلب منها في صوت أجش أن تقاسم هي وزوجها عم اسماعيل ما ياكلانه من لحم العيد ، وبذلك تتال أمنيته . ولم تكن جارتنا أم نادى عاقرا بالمعنى التام ، كل ما هناك انها انقطعت عن الولادة منذ أكثر من خمسة عشر عاما حتى أوشكت أخيرا على اليأس الخالص الذي لا يشوبه قلق ولا شبه قلق . فلما كان الصباح ذاعت القصة بين جاراتها ، وحرصت أن تنفذ ما تلقته من أمر المنام .. فلما كان الشهر الثالث تحققت لام نادى معجزاتها ، وبدأ اهتمامها واهتمام جارتنا بشيخنا اسماعيل . فلما اكتمل على حملها عام ولدت جارتنا طفلا أبت الا أن تدعوه باسم اسماعيل .. ووفدت نساء الحارات الاخريات يطلبن المعونة منه . وهذا الحلم ينبئ كما لقول القصة عن التحول الذي سيطرأ على شخصية عم اسماعيل من قاتل قتل زوجته في سالف الايام الى قديس يتبارك به النسوة وذوو الحاجات .

وهنا نلاحظ أن الحلم صار احد وسائل الأقصاح عن الشخصية ؛ عن مستوى تفكيرها ، عن مخاوفها العميقة ، عن أمانيتها ، عن مدى ارتباطها بالعقائد والعرف ، وعن نوع الطبقة الاجتماعية التي تنتمي اليها . فوظيفة الحلم الفنية هنا هي تعميق الشخصية القصصية .

على اننا في قصة « نشرة الاخبار » نلتقي بحلم من نوع آخر . ينطوى

على قدر من التنبؤ بالغيب ، دون أن يكون للعقل الواعى سلطان فى تدارك ما يخفيه ذلك الغيب . انه حلم أم خليل احدى ساكنات البيت ذى الطابقين الذى انهار ، ومات تحت أنقاضه ضمن من ماتوا زوجها أبو خليل وابنهما . واصلت صرخاتها وهى تؤكد لهم انها رأت بالامس حلما ينبئها بكل ما وقع ، ولم تكن تعتقد انه سيتحقق على هذا النحو السريع . لقد رأت فيما يرى النائم رجلا غريبا طويل يرتدى ما يشبه العباءة البيضاء يدخل شقتها دون استئذان ثم يصطحب معه زوجها وابنها وهى تسأله وتسألهما الى أين هم ذاهبون فلا تسمع ردا وان كانت تعتقد انهم سيتحدثون فى أمر ما وليسبب ما على عتبة الباب ، ولكن الدقائق مرت دون أن يعودا فأطلت من باب شقتها فلم تجد شيئا حتى درج السلم ، فانتابتها نوبة بكاء الى أن استيقظت مذعورة لتجد انها وزوجها بجوارها ، وانحنت نحوهما لتتيقن انها كنت تحلم حقا .

ان أم خليل كانت قد استشعرت شعورا غير واضح وغير متنبه اليه الى ما حدث وهى تسكن المنزل القديم الآيل للسقوط منذ زمن بعيد ، فكل خطوة تخطوها على أديمه يبعث الى قلبها توجسا من تداعيه وانهيائه . وهذه الاستشعارات المبهمة يخترنها العقل الباطن بينما لا يكثر بها العقل الواعى ، ومن ثم تظهر فى الاحلام على صورة نبوءات . فإذا ما تحققت بدت العلاقة بين الحلم والواقع علاقة مصادفة بحتة ، فى الظاهر على الاقل .

واذا كانت علاقة الحلم بالمستقبل فى الحلم السابق هى علاقة توقع وتوجس ، فان علاقة الحلم بالمستقبل فى الحلم الآتى هى أن الحلم يكون انفصاحا عن رغبة من ناحية ودافعا لتحقيقها من ناحية أخرى .

لكن يوسف الشارونى لا يقف عند حلم الليل فى صورته السرية ، انه يمشى موغلا فى الحلم الذى يعبر عن موقف أكثر تعقيدا وعن نفسية تعاني صراعات أشد عنقا ، يقصم عنها ما ينتابها مما يعرف بالكابوس .

فعندما انكسرت ذراع حارس المرمى وهو يزود عن فريقه نتيجة لسقوطه عليها . يتردى فى حلم كابوسى ، هو من بقايا المرحلة التعبيرية التى لا تفارق يوسف الشارونى على أى حال تماما فتمضى لتظهر سواء بطريق مباشر فى بعض القصص اللاحقة ( الزحام ) وبطريقة جزئية غير مباشرة مثلما فى هذه الفقرة .. « ووجد حازم نفسه فى الملعب من جديد ، ولح أمه بملائتها اللف

ووجهها الطليب الحنون تجرى في أرض الملعب وقد انتشر فيه اخوته وهم يشوطون الكرة ويصرخون ، ثم رأى أخاه حمدي يقترب من أمينة - التي ظهرت في أرض الملعب فجأة - يحاول أن يشوطها وهو يضحك عاليا ... هاهما ... ثم هي هي هي .. أمينة تفرمته هاربة وهي تصرخ .. وحاول حازم أن يسرع لنجدتها ، لكنه وجد ذراعه مربوطة بخيوط الشبكة وكلما حاول أن يخلصها ازدادت الشبكة التقافا حولها ، وأخوه ما يزال يضحك .. ها ها ها .. هي هي هي .. وأحس ألما هائلا في ذراعه .

وفي قصة « موجود عبد الموجود » يرى هذا الشخص المهدد بانفضاح علاقته الأئمة بمحرم من محارمه ، يرى المداسين اللذين اشتراهما لزوجته هدية يوم عرسها ، وتركتهما عند باب الغرفة لتلقى بنفسها من السطح منتهرة عندما فاجأت زوجها يضاجع أمها - يراها في منامه يتحركان - كأن أنسانا يضعهما في قدميه ، ويتجولان بحرية على جدران غرفته . وكلما بلغا سقفها سقطا فوق رأسه فيدفعهما بعيدا ، وهو ينتفض خوفا ليعاودا رحلتها . بل وتبدو أيضا الشبيخة مديحة لموجود عبد الموجود فيما يشبه حلما من أحلام اليقظة كابوسي الطابع .

إن الحلم هنا أبلغ تعبير عما يعتمل في كيان الحالم من خشية الانفضاح فهذان المداسان الاحمران انما يشيران إلى اتهامه ولا يبتعدان عنه مهما دفعهما بعيدا عنه . وبذلك يكمل الحلم برموزه بناء الشخصية المؤرقة .

وفي قصة « الزحام » يرقى الحلم الى مستوى رفيع من الامتزاج العضوي بنسيج القصة فراوى القصة وقد صار على شفا الجنون يصير الوجود كله من حوله كابوسا مختلط المعالم . وقد انعكست في أحلام نومه ويقظته ظلال ضميره المذب لاثم ارتكبه . ويفضل كون هذا الراوى شاعرا أيضا فقد جاءت أحلامه أغنيات عذبة ومؤرقة معا .

وهذا حلمه الاول « وجدت نفسي في المولد ، المولد في الأوتوبيس ، ثمة موكب يتجه نحوى ، يقترب منى . احتشد فيه الناس وهم يذكرون ويكبرون حاملين أعلامهم ومشاعلهم وطبولهم يتقدمهم أبى على حصان كبير من الحلوى لابسا طرطورا شاهرا سيفه ، حوافر حصانه تطنأني وسيفه يضربني ، من خلفه يتدافع الناس كما يتدافعون لأخذ تموينهم من البقالة ، كما يتدافعون

لركوب الاوتوبيس قبل أن ينزل ركابه . يتدافعون ويدوسوننى وأنا أصرخ ولا صوت يخرج فقد امتلا فمى بالتراب . كنت أنضغط تحت حوافهم وهم يدوسون مفاصل جسدى مفصلا مفصلا . حتى ضاع دفتر التذاكر وتبعثرت نقود محفظتى ، وأنا اشتبث عينا ببقاياها . أه ، سيطردوننى من على . لم يبق بينى وبين موعد نوبتى غير ثلث دقيقة . أخذتهم وأقدامهم ما تزال أثارها داخل مفاصلى . داخل ركبتى اليمنى على وجه التحديد ، ما تزال ضربة من أثار سيف أبى . جسمى يغمره عرق رائحته كرائحة الخل . سيزحف المرض على قلبى .

وإذا تهللنا عند تفاصيل هذا الحلم فإنه يجدر أن ننتبه إلى الصورة التى بدأ بها الأب المتوفى للابن فى الحلم . فصورته هذه تنطوى على مقومات من ماضى الأب الذى كان يشترك قبل أن ينزح إلى المدينة فى حلقات الذكر ، يتمايل فيها يمينا وشمالا بيدانته المفرطة . والابن يرقبه فى فرح ورهبة ، والجميع يقبلون يديه فى إجلال وخشوع فقد كان مرشحا لخلافة الشيخ شعرانى . ولكنه عندما نزح إلى المدينة صرفته لقمة العيش عن انشغالاته السابقة . وفى صورة الأب فى الحلم ينقل الابن عن ذكريات طفولته عندما كان يتردد مع أبيه على الموالد . وفى إحدى هذه المرات وقف الصغير يتأمل مبهورا حصانا من الحلوى عليه فارس صغير . ثم مربائع للطرايطير فتنبه حتى أحس فجأة أنه ضاع فى الزحمة . وقد ظلت هذه الصورة متشبهة بمخيلته حتى كبر وأفرغها فى حلمه الكابوسى ذاك الذى ينم عن أحساسه بالاثم فى حق أبيه . فحوافر حصانه تطأه وسيفه يضربه .

ولما كان الأب على أى حال قد مات ، رحل وولى فرباطه بهذا العالم المادى واه مما يجعل الابن يراه فى الحلم راكبا جوادا من الحلوى ، هشاً وسريع الذويان .

وتختلط بالحلم دقائق من الحياة اليومية للحالم ، منها أنه يرى نفسه محصلا للتذاكر وهو يعمل محصلا فى الاوتوبيس فعلا ، ويرى الناس يتدافع كما يتدافعون لأخذ تموينهم من البقالة ، وقد عمل الابن الحالم فى بقالة أبيه قبل أن يلتحق بشركة النقل الداخلى .

وأخيرا يأخذ تذكر الحلم صورة الاحساس بوطاته على الجسم بعد



الاستيقاظ فيحس الراوى داخل ركبته اليمنى يأتار من ضربه سيف أبيه . وأن دلت هذه الجزئية على شيء فعلى أن وطأة ذلك الحلم الكبوسى ثقيلة فهو ليس من الاحلام العابرة بل هو نابع من ألم دفين في أعماق الابن الحالم يشعر بآثار موضوعية له .

وينحصر كل شيء أحيانا في قصص يوسف الشارونى ليترك العقل الباطن يدلق في كل كلمة من كلمات القصة محتواه غير المتناسك الاجزاء ، المتداخل الخيوط إلى حد التشابك والتعقيد كما في قصة « هذيان » وهذه القصة - كما يبين من عنوانها - هلوسات ، هلوسات شاب قتل خطيبته ، بعد أن فقد كل منهما مثالياته التى خرج بها إلى طريق الحياة ، ولم يعد لهما سوى الجسد منهلا ومعرفة .

وفتحى عبد الرسول بطل الزحام عندما تتدهور صحته العقلية تذوب الفواصل بين عالمى الصحو والحلم أو العقل والجنون ، فنجدده يغار من شقيقه على زوجة أبيه متوهما أنه يزاحمه في عشقه لها ، ويصل به الأمر أن يقضم أنفها ، في مشاجرة معها ولا يعود ما يتبدى له من صور مجرد أحلام ولا حتى كوابيس بل حالات أدخل في باب الهلوسات . تدل على تقلقل المرض النفسى ، ولهذا فنسمعه يقول :

في الفجر لمحت والدى في ركن الغرفة يرتدى بذلة مفتش في شركتنا ، وقد جلس متربعا وهو يتمايل يمينا ويسارا ، المانوفستوبيده فيشد منه : أه يا جبار يا قاسى . أنا أبوك يا ناسى . ظل يردد نشيده كأنه في حلقة ذكرى حتى تذكرت الفاتحة ، رددتها ، اختفى ، غير أنه عاد فيما بعد . كان لا يعود إلا في الفجر أولا ، ثم تعددت زيارته في كل وقت .

وفي جزئيات هذه الهلوسة نجد تأثير انصراف الابن الحالم إلى تأليف الاغانى ، وقد لقى بسبب ذلك من أبيه أثناء حياته كل صنوف الزجر من شتم وضرب وتهديد بالطرد . وكان ذلك سببا في سعيه الحثيث للعثور على أمل ، والاتحاق بعمل المحصل بشركة الأتوبيس على الرغم من أن سمته كانت تجعل من هذا العمل عبئا شاقا ومرهقا ، ويعرضه لكثير من الهوان والسخرية ، ما كانت نفسيته المرهقة .

وتختلف هلوسات فتحي عبد الرسول عن حلم الست فاطمة في أن أعماق الست فاطمة كانت تبحث عن حل لمشكلتها . أما فتحي عبد الرسول فما كانت أعماقه تبحث عن حل ، بل هي أزاء تأنيب ممض لضميره . لم تكن هلوساته سؤالا ، بل كانت صرخة . اننا في قصة « الزحام » نواجه حالة من حالات اختلال الشعور ، تدفع إلى صورة كابوسية ، تظل حلاوة تفاصيلها راجعة إلى انبثاقها من روح شاعر مرهف من مؤلفي الأغاني ، ولكن المحنة التي انشبت مخالبا في كيانه هي التي يجدر أن توضع موضع الاعتبار الأول .

والكابوس المسك بتلابيب فتحي عبد الرسول كابوس لا صحو منه . فهو ليس كابوسا يتأتى الهرب منه بالاستيقاظ ، بل هو كابوس مقيم ، لأن الذي تعرضه القصة ليس سوى حياة فتحي عبد الرسول كلها .

ومن ثم يبين مما تقدم أن يوسف الشاروني يتيح « بالحلم » لشخصياته فرصة للتحرك أرحب . فلا يقوم بناؤها على مجرد التنقل بين الماضي والحاضر فحسب ، بل وعلى التنقل بين الملاحظة والفانتازيا أيضا كما رأينا في قصتي « حارس المرمى » و « مع فائق الاحترام » وفي القصة الأولى تكاد الصورة تقترب من مشاهد باليه عصرى ، وفي القصة الثانية تقترب كثيرا من مشاهد أفلام الرسوم المتحركة ومسرح العرائس ، وكذلك من الخيالات الشعبية التي يتردد فيها التوق إلى الصعود والتحليق .

وإذا كان الحلم يعبر عن الشخصية وعلاقتها بأحداث الواقع ، ويصل الحاضر بالماضي ويطل على المستقبل ، فإن أوجه الشبه كثيرة بين الحلم والتعبير الفني . فكلاهما ينبع مما يعرف « بالخيال » وتلعب فيه « الرموز » دورا فعالا ، وكذلك عملية « التجسيم » المولدة للصور ساكنة كانت أو متحركة . كما تؤدي عملية « التذكر » دورها في التعبير المباشر مجاله الخطابية أو المقال . ولذلك ففي « حارس المرمى » تتحول خشية البطل من أعباء الحياة الجسام الملقاة على عاتقه إلى كرة تسدد إلى مرماه ، وسقطة على الذراع تسبب كسرهما . وتتذكر الرغبة في إثبات الوجود أمام الرئيس الشاب في قصة « مع فائق الاحترام » إلى حلم الطيران . ويزداد الشبه بين الحلم والأدب عندما نلتقى « بالمدرسة التعبيرية » حيث يبدو الواقع بغير نسبه الحقيقية ، ويتحول في بعض الأحيان إلى كابوس ، تطول فيه أنوف البشر وتحنى

هاماتهم ، وتنبعث روائح كريهة من لفافات يحملونها ، تقطر الدماء من أذانهم ، إلى غير ذلك من الصفات التي تحيلهم إلى مسوخ نطالعا في قصص مثل « في الطريق إلى المصحة » و « دفاع منتصف الليل » و « سياحة البطل » وغيرها من أعمال يوسف الشاروني حيث تتفاوت ردود فعل الواقع الخارجى على الشخصية تفاوتاً يمكن إيجازه في مستويات الشعور الآتية :

- ١ - مستوى الاحساس الواضح بالعالم الخارجى .
- ٢ - مستوى ما قبل النطق ، أو الكلام الذى نعهده قبل أن نتفوه به . وقد يحدث أيضاً اننا لا نتفوه به بعد أن أعددنا بداخلنا . وهو كلام بلا قناع أو زيف ، لأنه يسبق لحظة ارتداء الزى الاجتماعى .
- ٣ - أحلام اليقظة .
- ٤ - مستوى ما قبل النوم .
- ٥ - الحلم الحقيقى .
- ٦ - الكابوس .
- ٧ - الهذيان .
- ٨ - المرض العقلى واختلال الشعور .





## الدكتور عبد الغفار مكاوى قصاص تأملى

أستاذ الفلسفة الدكتور عبد الغفار مكاوى له اسهاماته العديدة فى مجالات الفن والادب ، فقد كتب وترجم للمسرح ، وقدمت ترجمته لمسرحية « القاعدة والاستثناء » لبريخت على مسرح الجيب ، وكتب وترجم الشعر ، وحصل على جائزة الدولة فى الترجمة عن كتابه « ثورة الشعر الحديث » وهومن جزئين تضمن نماذج من الشعر الحديث ودراسة له . كما كتب الدكتور عبد الغفار مكاوى القصة القصيرة ، وله ثلاث مجموعات قصصية ، الأولى بعنوان « الست الطاهرة » وصدرت عن دار الكتاب العربى عام ١٩٦٧ . والثانية بعنوان « ابن السلطان » وصدرت عن دار للمعارف فى العام ذاته والثالثة بعنوان « الحصان الأخضر يموت على شوارع الاسفلت » وصدرت ايضا عن دار المعارف عام ١٩٨٠ .

### الصفة الاولى :

ولا تفارق عبد الغفار مكاوى وهو يكتب قصصه صفته الاولى وهو صفة الفيلسوف المتأمل فى شئون الوجود . وبعد أن حكى لنا فى قصة « كلب يبحث عن انسان » عن الفيلسوف اليونانى القديم ديوجين . يحدثنا فى قصته « النعش » عن سقراط وتلميذه افلاطون . وراوى القصة مهتم باعداد بحث عن « خلود الروح » يذهب إلى القرية لزيارة أسرته ، ويرفض الانغماس فى مساعدة أبيه فى أعمال الحقل اليومية لأن أمور الخلود أجدر بالاهتمام فى نظره من أمور الدنيا الفانية . ولكن لقاءه فى القرية بمن يسمى بإبراهيم الأعور وذهابه لزيارته فى عزبة العجريقود إلى تزلزل مفاهيمه الاساسية . إذ يعاين كل ذلك اليأس والانحطاط والتخثر المستحوذ على أهل تلك العزبة أبواب مفتوحة كاقفواه كهوف او وحوش منقرضه تقضى إلى ظلام فى الداخل ، لا يظهر منه

الا أشباح آدميين أمهات وأباء في خرق قذره معددين كالموتى في انتظار الاكفان والحدود ، وأطفال تجرى أو تصرخ أو تلعب في التراب والطين أو تأكل لقما غطتها أسراب من الذباب ، والنساء والشيوخ والرجال تداخلت أجسادهم وأطرافهم ، واختلطت وجوههم حتى يبدت وجها واحدا يصرخ بالمرض والنذل ، تحاول الأصوات العالية أو الضحكات المغتصبة أو الكلمات البذيئة أن تذود عن نفسها سام الفقر والموت بالاختناق . فيسأل المثقف « أيتها الجثث الحية ، هل تعرفين شيئا عن خلود الروح ؟ » ويزلزله صوته الداخلى قائلا : « أيتها الروح المسكينة يقولون الخلود هو الانتصار على الموت في أثناء الحياة وبعد الحياة ، لكن الموت انتصر عليك والبؤس قهرك وانتقم منك ، من يجرؤ أيتها المسكينة الصغيرة مع كل هذا البؤس أن يفكر في خلود غير خلود البؤس نفسه » ويخاطب كتبه قائلا : « أيتها المحاورات الغادرة في يدى ، يا براهين الخلود الكئيبة ، يا براهين الخلود المستحيلة ، أنت أيتها الكتب الذليلة جميعا ماذا يوسعك أن تفعليه أمام هذا البؤس كله ، كل هذا البؤس الذى يصدم عيني ويزكم أنفى ، ويخجل جسدى ويذل روحى ؟ » .

هكذا وصل الباحث الراوى من خلود الروح إلى مواجهة اذلال الروح ، وتصبح هذه القضية أمس إلى التأمل من قضية الخلود . ولابد أن راوى القصة قد عاد بعد هذه الملامسة الصادمة إلى العاصمة وقد قرر أن يولى اهتماما أكبر إلى القضية الاجتماعية ، وبخاصة أن الكذب ذاته ، وهو صفة أخلاقية ، يعزى إلى الفقر . الا يقول إبراهيم الاعور مختتما هذه القصة « كلنا على باب الله يا بيه . وشرف سعادتك لو قلنا الحق نجوع . يعنى يرضيك نكذب ولا نجوع ؟ » .

متعة أبعد :

ولا يكتب عبد الغفار مكاوى القصة لذاتها ، بل هو يلجأ إلى الحكو ليحقق متعة أبعد مدى من متعة الحكو في ذاته ، ولهذا فليس من المنصف أن يقال عن عبد الغفار مكاوى أنه كاتب قصة فحسب ، بل يجب أن نضيف أنه يكتب « القصة التأملية » على وجه التحديد ، فليست أى من قصصه مجرد حدث يُسرَد بل ثمة على الدوام عمق أبعد من ذلك ، تكتب القصة من أجله . أنه أداة المؤلف الفيلسوف للتعبير عن عقيدة أو رؤيا أو حكمة . وسرعان ما يزيح

ركامات الواقع ليطل ولو أطلالة حانية على مشكلة من مشكلات الفلسفة . وفي قصته « الشمس » التى يبدأ بها مجموعته « الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت » يلعب عبد الغفار مكاوى على فكرة الوجود المنتزع فى عدم اكترائه بأحوال النفس البشرية . ومن خلال ذلك يتصدى لمشكلة العدالة . فيبين أنها لا تعنى الا الافراد ، أما الطبيعة فلا شأن لها بهذا التشوق الانسانى المسمى بالعدالة . فالشمس تحرق رؤوس الظلمة والمظلومين ، وفي هجيرها يقف العناية كما يقف المطحونون سواء بسواء . هل يدرك الوجود الظلم الذى يحتويه ؟ وهل يكثر به ؟ انك تطلب من الطبيعة ما ليس من شيمتها . ولكن الفن احتجاج ، ولو كان احتجاجا يذهب ادراج الرياح . ويظل المظلوم يقول لليل ، للنهار ، للشمس « من ينقذنى ؟ » حتى ولو لم يتلق أجابة . ومن خلال هذا الانشقاق والتلاطم بين الذات الفردية الاسيائية والوجود الموضوعى الاصم . تتأجج قصة « الشمس » ك لحظة فردية تتسع بلمسة الفن حتى تشمل الوجود الانسانى كله ، لحظة قوامها الشعور بالظلم ، ومعاينة العدوان ، والعجز عن صده . الوجود الانسانى هرم حجرى ضخم يجلس على قمته رجل بدين تهوى يده الغليظة على وجه العامل الكادح الشقى وتصنع ، دون أن يكون لهذا العدوان معنى . والشمس قرى ولا تتحرك لعمل شيء ، بل إنها على العكس تشوى أجساد من يسيرون تحتها .

ومن فكرة « العدالة » ينتقل عبد الغفار مكاوى فى قصة « البيت » إلى فكرة أخرى مؤرقة ، وهى ما الجدوى من هذا الكم الهائل من « التقدم العلمى » إذا لم يسهم فى التخفيف من ويلات الانسان وتبديد شقائه ؟

ويثبت الدكتور عبد الغفار مكاوى فى قصة « كلب يبحث عن انسان » استاذيته فى فن القصة ، ينقل الينا المعلومات التاريخية فيصبغها بدفء انسانى لا مزيد عليه ، ويروى لنا قصة حياة انسان ، ليس يلزم أن يكون فلانا أو علانا ولا أن يكون قد عاش فى سنتين بعيدة فى التاريخ ، بل هو منا وبيننا ، فى كل لحظة وكل حين ، هو انعكاس لجوانب فينا ، فهو كل منا ، ولكن كل ذلك لا يتحقق ، ولا يمكن أن يتحقق ، الا على يد قصاص قدير وفنان يعرف أشجان القلب الانسانى وخير معاناته . ويعبارة أوجز لا يمكن أن يتحقق الا على يد الدكتور عبد الغفار مكاوى ، نحن فى « كلب يبحث عن انسان » لا ندرى ما إذا كنا ازاء قصة أم دراسة أم محاضرة فى الفلسفة ، فقد أسرنا

المؤلف بسحر القول ، فأسلسنا قيادنا له يمتعنا ويسلينا ويثقفنا ويرفق  
أحاسيسنا .

أحبك ولا أريد منك شيئا :

أعرف أننا ما عدنا في عصر الآلهة أو الربات ، ولكننى إذا أقصيت  
المفهوم الدينى عن الآله أو الربة ، فلن يكون لآله الشعر اليوم من قول توجهه  
إلى حبيبها « المجتمع » الا « أحبك ، ولا أريد منك شيئا » ولو كان لربة الشعر  
اليوم كاهنا لما كان ذلك الراهب أفضل من ذلك البطل الصامت المهان في قصة  
« البكاء » بهيئته الرثة ، وشعره المهوش الذى يسقط على أذنيه . وينعقد  
ككومات من الطين المتناثر على رأسه وقفاه . يحمل تحت أبطه على الدوام كومة  
أوراق . هذا هو المظهر الخارجى المنفر وأن كانت قدرته الزمنية غير متعددة ،  
بل هى عن برؤس أكيد ، ولكن يا له من قلب ذلك الذى يحمله في صدره ذلك  
الشاعر المسكين ، إذا ما صدمه في الطريق أحد ، وأوقعه على الأرض مقشيا  
عليه ، وكاد يصصره ، لا يحمل ضغينه أو بقضا ، وما أن يفيق حتى يقبل عليه  
يحتضنه ، ويسال الصفح والمغفرة ، ولكن ليس ذلك بطبيعة الحال عن ضعف  
أو مذلة ، بل عن سمو في الأخلاق ، لا يقدر عليه من كان من أهل الأرض  
ترايبا . وإذا ما منّت عليه صحيفة بنشر قصيدة له ، فسماعته بذلك لا تكتمل  
بل تعذبه الأخطاء المطبعية الكثيرة التى تشوه عمله . وليست تلك الأخطاء  
الا عن قفظة في الطبع ، ابتلى بها المجتمع الذى لا يرقى إلى مستوى قلة قليلة  
مختارة من أبنائه هم الشعراء ، أصفياء النفس ، فطوبى لهؤلاء القلة  
المباركة ، ولكن كم هم معذبون هؤلاء الشعراء أيضا باستعلائهم غير المتعمد ،  
واستقنائهم عن كل استهلاكيات المجتمع ومتعه الرخيصة . كم هم محيروا ،  
ومثيروا للفيظ حتى أنهم ليفجرون الدموع من مقالات أولئك الذين يتوجه اليهم  
الشاعر بقوله « أحبك ، ولا أريد منك شيئا » أه ، لو أراد فقط هؤلاء الشعراء  
شيئا ؟ لو نزلوا عن قممهم الجرداء ، وطلبوا ما هو في المقدور لما احس الناس  
قبلهم بالعذاب ، ويضامئهم تأكلهم . فقط لو كانت عيونهم الخرساء الجائعة  
تطرف ، لو تصدر عنهم إشارة للقوا من المجتمع أجرا ولاستراح هذا المجتمع  
ولكن ربما كان هذا على الأقل مصدر عزاء ومن يدرى ؟ ربما لتصدق عليه  
بنظره . ولكن ربة الشعر لا تطلب شيئا . تمد يدها المشتتة كيد ميت تخترق



النعش فجأة ، ولكنها لا تغترف بهذه اليد لنفسها شيئا ، هؤلاء الشعراء معذبون ، لأنهم العيون التي ترى في الظلام ، ولا تطرف ، لأنهم الموقنون للضمائر دون رحمة ، ولأنهم يقفون في الشوارع الغاصة بالمناجر المتخمة بأطب البضائع وفي الثياب قذرين ، يدينون ولا يستجدون .

وكم تذكرنا قصة عبد الغفار مكاوى « البكاء » في أعماق أعماقها بقصيدة للشاعر اليوناني المعاصر اندونيوي يقول فيها « الهى ، ظللنا أناسا بسطاء ، كنا نبيع أقمشة ، وكانت أرواحنا هى القماش الذى لم يشتريه أحد . لم نحدد سعرا على حاشية القماش . كانت الأطوال صحيحة . ولم نكن نبيع الفضلات بنصف الثمن . لم نفعل ذلك قط .

وكانت هذه خطيئتنا . لم يكن لدينا سوى أجود الأصناف . كان يكفينا من الحياة أضيق الأركان . فالجودة لا تشغل في أرضنا هذه سوى حين صغير . والآن ، بذات المقياس قس لنا . حقا ، لم نوسع تجارتنا مع الأيام ، يا سيدى . كنا تجارا سيئين ! »

### أمنا جميعا :

وفى أكثر من موضع تبين قدره الدكتور عبد الغفار مكاوى على رسم الشخصيات ، وعلى الأخص التقاط ملامحها المصرية . وكأنه مثال عريق ، شخوصه قدت من طين الأرض . وهو يصوب نظرتة إلى الشخصية ، ويثبتها عليها بحنان شديد ، فتتضح كلماته عنها بالدق وقد خلت نظرتة حقا رغم موضوعيتها ، من كل ضغينه وقسوة ، ويبين على ذلك بالأخص عندما يصور لنا في قصته « عاوز حاجة ؟ » هذه المرأة الظريفة المسكينة ، الملقوفة في السواد من رأسها إلى قدميها ، كأنما خرجت من مستنقع الحزن الأبدى . ذات الوجه الصغير الشاحب ، والعينين اللتين يطالعا منها أسى جارف ، ولكنه مستسلم وديع » . .

نموذج انسانى ، انتقى من القرية ، ويرقى إلى أن يصبح رمزا لطبيعة مصر وعراقتها . وتتجسم الشخصية أمامنا بأبعادها كلها الفردية والقومية والرمزية ، فتراها أمامك « كما ترى شجرة أونهر أو سحابة ولا يخطر ببال أحد ان يسأل ماذا تريد الشجرة أو النهر أو السحابة ؟ » ومن ثم أيضا

لا يتساءل عن هذه الشخصية ، من أين وجدت أمامه . لماذا ؟ لأنها كانت موجودة دوما . مثلما وجدت مصر على مر العصور والأجيال . ويرسم المؤلف من حول شخصيته الجو الاجتماعى الذى يجعلها تدخل ضميرك ووجدانك دون أن تلقى تمردا أو تصادف عدم التصديق . أنها ليست شخصية محتلة ، بل هى مؤكدة ، فى وجودها لا بذاتها ولذاتها فحسب ، بل لمصريتها وإنسانيتها . وفى هذا يقترب عبد الغفار مكاوى بفنه القصصى من فن الدكتور حسين فوزى ويقينه بأصالة الشخصية المصرية ، فتجد لهذه المرأة العجوز فى قصته « عايزة حاجة » قربنات وشقيقات لدى السندباد العصرى . والحق أن كلا من حسين فوزى وعبد الغفار مكاوى من معدن مصرى ندر وجوده يوما بعد يوم . وهذا ما يجعل لقصص عبد الغفار مكاوى ذات الصوت الخافت ، البعيد عن الجعجعة الجوفاء ، مذاقا خاصا جداً . تمثل أمامنا شخصياته كصوت حنون فيه بحة كشهقة طفل يبكى ، يخرج كالنفس الذى يخرج من الفم .

شخصية مستخرجة من طفولة المؤلف عندما كان صبيا يحيا فى قريته قبل أن يشب عن الطوق ويبلغ من العلم أعلى درجاته ، ولكنها لا تلبث أن تداعب وجداناتنا بما هو أبعد من مجرد كينوتها هذه . ونظل نسأل من هذه الشخصية الودود التى تسأل كل من تقابله ما إذا كانت تستطيع أن تؤدى له خدمة بينما هى ما نفعت نفسها يوما . ويجب كل منا على هذا التساؤل من واقع خبرته الخاصة ، دون أن تستنفد هذه الشخصية سحرها وجاذبيتها . ربما للرغبة التى تجعلنا نشترك على الدوام لإنسان يسألنا عن حاجتنا ، والأمل الغامض فى أنه ربما ساعدنا على قضائنا . أو ربما لا حساس خفى بأن كل انسان لابد أن « يعوز حاجة » .

شخصية مستخرجة من طفولة المؤلف أو صباه ؟ أجل ولكن ليس هذا فحسب ، بل ومن أعماق الضمير الإنسانى . هذه المرأة العجوز الودود التى لا تملك لنفسها شيئا وتريد الاطمئنان أبداً على الناس جميعا ، وتعتقد أنها على وصال بأولئك الذين يملأون السماء والأرض ، ولا يتصل بهم البشر العاديون بل يخشون أمرهم ، فيعتقد الناس أن بقواها العقلية خلا ، ويدعون لها بالشفاء ، يدعون لهذه التى يظنون أنها فى النهاية شحاذة عجوز فيديسون فى يدها بالحسنة المستورة فترفض قبولها ، وتتأبى مدعيه أن ما لديها يفيض عن حاجتها .

هذه المرأة العجوز الهادئة الثابتة التي لا يزلزلها شيء ، وفي عينها نفس الحزن الوديع المستسلم تقف بين الواقع واللا واقع ، بين العقل والجنون ، بين الماضي والحاضر . من أين ، جاءت واين ذهبت ؟ أن أحداً - على حد قول المؤلف في ختام قصته - لا يدري . وهل يدري أحد حقاً من أين يأتي الانسان ، وإلى أين يذهب ؟!

ما أجمل المرأة العجوز في قصة عبد الغفار مكاي وهي تنحنى على الميت ، وتلقى برأسها الصغير على صدره ، وتمضى تنشج نشيجا مفاجوا ! كم هو مؤثر هذا المشهد . « أم » تبكي ابنها - وتشيعه بدموعها إلى عالم اللا رجعة . تنشيث به ، ويعلو جسدها ويهبط ، انها « الانسانية » أمنا جميعا ، لا تقوى على انتزاعنا من براثن الموت فتبكيها وبحنان تسأل كل منا « عاوز حاجه ؟ » ما أرق وأعمق تحليل المؤلف لهذا المشهد . أنه يفسر انكباب العجوز على الميت ونشيجها المفجوع بأنه قد تركز في وجدانها أن الفتى الذى يموت الآن هو ابنها الذى كان قد مات فعلا منذ سنوات . وراحت تسأله ذات السؤال الذى سألته من قبل لابنها الذى مات ولعشرات من ابنائها الذين خطفهم الموت ، ولئن كان المشهد - من فرط انسانيته وعمقه ومهابته يتأبى على كل تفسير ، ويستغنى عن كل تبرير ، ولئن بقى ما أدلى به المؤلف تفسيراً ، الا أن المشهد يتجاوز التفسير الفردى ليضحي ذا قيمة رمزية ، يستمد قوة اقناعه من ذاته كما هو حال كل عمل معجز من أعمال الفن .

### القصة التخمينية :

وفي قصة « تذكر يا مولاي » نلتقى بما يمكن أن نسميه « بالقصة التخمينية » وتقوم القصة كلها على بحث حول عبارة مشهورة مشؤمة تقول « تذكر يا مولاي انك ستموت في يوم من الأيام » من قائلها ؟ ولن قالها ؟ وفي أى موضع وفي أى مناسبة قالها ؟ وما الداعى لقولها ، والدافع لها ؟ بل وماذا كانت ردود الفعل المترتبة عليها ، والأثر الذى خلفته في نفس من قيلت له والقيت عليه . وماذا كان جزاء قائلها . أكان ثواباً أم عقاباً صارماً ؟ تمضى القصة كلها على أوتار افتراضية « ربما » « لعل » « أم ترى .. » « ولكن .. » « ليكن كل هذا صحيحاً أو لا يكون » « أو يكون وهذا فرضنا الأخير » ثم يعود فيقول بعد ذلك « أو ربما - وهذا هو الفرض الابدع والأخير » و « نحن لا نعلم

شيئاً كما قلت ، كما لا نعلم على وجه التحديد ما إذا .. » « كما أننا لا نسال ..  
لعله تذكر » « نحن لا ندرى اليوم شيئاً كما قلت ، بل لا ندرى شيئاً عن تلك  
العبارة المشهورة .. » « لانعلم شيئاً ولا يهمنا أن نعلم .. المهم أنها الآن  
موجودة » . وهكذا تمضى هذه « القصة الظنينة » لتنبش فيما وراء عبارة  
استتب لها المقام على السنتنا اليوم . ويثبت بذلك المؤلف الفيلسوف هذا النوع  
من القصة في أدبنا القصصى المعاصر . فتبددون أن تفقد مقوماتها الفنية كما  
لو كانت بحثاً أورياً بعبارة أدق تنبيهاً إلى القارئ الا يأخذ كل قول يقال على  
أنه مجرد كلمات مرصوفة ، فللعبارات قصصها أيضاً ، ويكفى عدم الوقوف  
أمام الواجهات الكلامية ، وحتى لو لم نعرف في النهاية ، فإن رحلة المعرفة هذه  
فيها من المتعة والطرافة ما يحقق مقومات قصة شيقة . وهكذا تؤدى القصة  
عند عبد الغفار مكاوى ما تؤديه الفلسفة الوضعية من تقصيات عن مفاهيم  
اللغة ، باعتبار أن اللغة هى الوعاء الذى يفرغ فيه الانسان معرفته . فالبحث  
وراء اللغة ، هو بحث في المعرفة . وقد أدت قصة عبد الغفار مكاوى « تذكر  
يا مولاي » هذا الدور أداءً فنياً جيداً .

### المحاورات :

ولدى الدكتور عبد الغفار مكاوى قدرة على ادارة حوار رائع ، عن عوالم  
تفيض سحراً وتفوح بخوراً ، وتشع كالزبرجد بالنور يتغشاها ظلام ليس كظلام  
الليل .

ويعتمد عبد الغفار مكاوى في قصصه كثيراً على المحاورات ، كما في  
قصته « يمشى على الماء » حيث نستمتع بمحاورة اثيرية بين صبية وشبح  
نوراني ، وفي قصة « عندما تلقاه ذات يوم » حيث يتألق الحوار بين ولى الله على  
فرسة وبين موظف الارشيف الواقف على ساقين خرعتين . الأول رشف من  
« عين الحياة » واغتسل من ادراتها ، والثاني يلح في حياه اليرك والبلاعات  
والمواسير ، ولا يعرف أن يقول سوى « حاضر » معلش وغدا أن شاء الله  
« وتساغ المحاورات في لغة ترقى بالنثر إلى مستوى الشعر ، أن لم تكن  
تتجاوزه أيضاً . ويقدم عبد الغفار مكاوى لغة صوفية مبهمة وإيمائية في قصته  
« عندما تلقاه ذات يوم » حيث ترسم من خلال محاورة ولى الله والموظف

الصغير رؤيا شبه لاهوتية نابعة عن اساطير الشرق الساحرة ، وتنضج بالتيقن إلى التطهر من ادران الحياة ، والحسرة على عدم القدرة على ذلك ، والتطلع إلى القمم الشامخة ، والينابيع المتفجرة في الضحى بماء الحياة الابدية . وليس ذلك كله بغريب على الدكتور عبد الغفار مكاوى الذى ترجم عام ١٩٦٦ للحكيم الصينى لائو - تسى « الطريق والفضيلة » .

### الحيوان ، اللغة والرمز :

وإذا وصلنا إلى القصة المحورية في مجموعة « الحصان الأخضر يموت على شوارع الاسفلت » وهى تلك التى استعارت المجموعة عنوانها نقف متأملين منتشيين بشراء العمل ونتأمل « الحصان الرمز » وقد لا يغنيا كثيرا كل ذلك الحديث الملىء بالمعلومات عن أصل الحصان ، وكيفية استئناسه واستجلابه إلى مصر القديمة أيام الهكسوس أو غيرهم ، بل الذى يعنينا على الأخص أنه « أخضر » وأنه يموت على « الاسفلت » فنحن أزاء « رمز » رمز لحياة تموت ، ويخفقها الاسفلت . إذن ، ماذا يعنى ذلك الحصان الأخضر الذى يموت على شوارع الاسفلت ؟ فليصّب فيه كل من القراء تصويره الخاص ، فهذا ما يتطلع اليه « الرمز » ولكنى أتصور أن الذى يموت في هذه القصة هو « الأرض الخضراء » التى زحف الأسمنت والاسفلت على حقولها لتصبح ديناصورا أسفلتيا أسمتيا يلتهم الشجر والنبات وكل زرع موق ، ليموت بدوره أن أجلا أو عاجلاً مسخا دميما . ويحرر التاريخ للقتلة محضرا أسود ، أوريما كان الذى يموت هو كل ثمر وخصب وعطاء ، ممثل الشعر ، الفن ، والغناء أوريما كان الذى يموت هو انسانية انسان القرن العشرين .

ولعبد الغفار مكاوى شغف بالحيوان . يستخدمه في قصصه ولكن في أغلب الاحيان على أنه رمز لما يريد أن يقوله أو يشبه به حال من أحوال البشر وهو في ذلك يستفيد من تراث عربى ضخم في قصص الحيوان ، لكنه يضيف اليه أيضا ألوانا وأشكالا ومفاهيم جديدة . وبعد « الحصان » و « الكلب » يستهوينا الوقوف أمام « الذئب » في قصته « الذئب الذى أراد أن يدخل في جملة مفيدة » وهى قصة طريفة تقوم على حوار بين ذئب هزيل مسكين ومدرس نحو مات حديثا ودفن في جبانة القرية التى كان يعلم فيها . فيذهب اليه الذئب في مساء اليوم الذى دفن فيه . ويخمش بمخالبه القبر الذى أودع فيه . فإذا

ما أطل المدرس اليه من القبر ملفوفاً بأكفانه يدور بينهما حوار حول أحوال الذئاب وأحوال البشر ، فالشبه ليس بعيداً بين الاثنين ما دام « الإنسان للإنسان ذئب » وتغلب على القصاص الفيلسوف الأمانة فيصارع قارئه بأن فكرة القصة مقتبسة من قصيدة « الذئب » لشاعر ألماني .

وعندما يتصاعد صوت الحصان الأخضر عميقاً راجياً من الناس أن تسمعه قبل أن يموت ، ننتبه إلى لغة الحوار والحديث في قصص عبد الغفار مكاوى . أن الحصان في حديثه يتكلم بلغة عربية فصحية .. أما الحوار في بقية القصة - وفي قصص عبد الغفار مكاوى بصفة عامة - فهو بلغة تناسب مقتضى الحال ومستوى الشخصية المتحدث ، وهى فى الأغلب اللغة العامية ، لغة التخاطب اليومي ، ولكن بفضل رصانة الدكتور مكاوى ترقى العامية إلى مستوى الفصحى ، وتكاد أن تكون منها ، فقد طهرت اللغة العامية من كثير من شوائبها ، وقد نجح عبد الغفار مكاوى بذلك أن يبدع لغة خاصة به تحتفظ بكل ما فى العامية من دواء الالتصاق بالأرض وتكتسب ما فى الفصحى من وقار وقابلية للانفتاح على كل قارئ عربي ، وعدم الانغلاق فى أطر محلية ضيقة . وكان طبيعياً إذن وقد خرج حديث الحصان الأخضر من حنجرة شخصية خرافية رمزية أن تذكرنا بقصص الحيوان فى كلية ودمنة أن تكون بلغة فصحية ، فهذه اللغة هى لغة التاريخ الممتد عبر العصور العربية ، أما العامية فهى بصفة عامة نسبية يلحقها التغير السريع حسب ظروف البيئات والأزمان .

وينبهنا الحصان الأخضر إلى رمزية عبد الغفار مكاوى التى قد تكون مستترة فى قصص أخرى . ولكنها تسفر عن وجهها صريحة مباشرة فى بعض القصص . وأن كانت « الرمزية » تظل قيمة ممتدة فى أدب عبد الغفار مكاوى القصصى كله .. ويجدر الالتفات إلى دراستها وزيادة التمعن بها .

## إحسان كمال وأعلام العمر مقومات الأدب النسائي

أن الأدب النسائي هو الأدب الذي تبدو فيه المرأة كاتبة وموضوعا ، فلا شك أن الزاوية التي تنظر منها المرأة للحياة تختلف عن الزاوية التي ينظر منها الرجل .

يبدو ذلك واضحا في قصص مجموعة « أعلام العمر كله » للأستاذة إحسان كمال ، ففي قصة « الحياة تسير دائما » نجد فتاة بلغت سن المراهقة وبدأت تتفتح على زملائها الشبان ، فتتعدد بينها وبين أحد هؤلاء الزملاء في الجامعة علاقة حب .. وتريد أن تتزوج هذا الشاب رغم وجود قوارق في الدين بينهما ، الأب يتدخل .. وينظرته إلى الوجود .. ويتصوره الرجولى يريد أن يأمر فيطاع .. ولا تعارضه ابنته وأن تكون أوامره صارمة حاسمة ، يقرر أنها يجب أن تقطع هذه العلاقة فوراً غير مقرر لما قد يحدثه تنفيذ أوامره من صدمة بالنسبة للبيت . تتدخل الأم وتحتوى ابنتها بين أحضانها وتبدأ في أن تبين لها كيف أنها أيضا كانت لها علاقات وكانت لها أمنيات من ناحية من كانت تحب ومن كانت تريد أن تتزوج ، وأنها مرت بنفس الوضع الذي تمر به ابنتها ، ورويدا رويدا .. بحنان الأم وبفهمها لا يبتتها فهما أكثر عمقا من فهم الأب لا يبتتها استطاعت في النهاية أن تدخل الهدوء والسكينة إلى قلب ابنتها وأن تهيتها للاقتناع بأن هذه العلاقة لا يمكن أن تستمر .. وأن عليها من ذاتها أن تتراجع عنها ، وألا يكون تراجعها مجرد تنفيذ أعمى لأوامر الأب . ومن العلاقة التي وجدت هنا بين الأم والأبنة يمكن أن يفهم الدور الذي تقوم به المرأة في الوجود الإنساني .. وفي إطار الأسرة على الأخص .. فهي التي تخلق رجال وأمهات المستقبل .

هناك قصة أخرى من هذا القبيل أيضا في « سجن املكه » وهى المجموعة الاولى للاستاذة إحسان كمال ، هى قصة « خالصين يا احمد » وفى هذه القصة يدخل احمد فى تحد شديد لابيه لأنه يتصور أن الأب لا يريد رجلا آخر سواء فى البيت ، وهذه احساسيس المراهقة .. وهى احساسيس تلتقطها كاتبة بأفضل ما يمكن أن يلتقطها به كاتب .. الكاتب ربما يهتم بمسائل أخرى ، لكن هنا نبدأ فى اكتشاف طبيعة قلم إحسان كمال وفنها .. فهى تنصدى للمسائل النسائية .. بمعنى أنها تنصدى لدور المرأة فى العلاقات الانسانية اليومية ، وعلى الأخص من خلال الاسرة .. فنجد فى قصة « خالصين يا احمد » كيف تستطيع الام أن تلطف رويدا رويدا من الصدام الذى نشأ بين الأب والابن ، وتنتهى الحياة الاسرية بالوفاق بين الاعضاء الثلاثة فى اسرة بفضل الام .

المرأة اذن نجدها فى قصص إحسان كمال بوضوح ، بحيث يمكننا أن نقول ان أدب إحسان كمال أدب نسائى ، وبالبحث عن المرأة فى مجموعة « أحلام العمر كله » نجد أن محور القصص دائما امرأة ، المرأة الزوجة .. المرأة الام .. المرأة الخطيبة .. المرأة المكافحة فى الحياة إلى جانب زوجها . ونجد قصة من قصص المجموعة لها أهمية خاصة فى هذا المقام .. وهى قصة « صرخة فى الطابور » والطابور المقصود هو طابور الجمعية الاستهلاكية ، تقف فى هذا الطابور امرأة تحس بالعاناة التى يحسها كل من يقف فى طوابير الجمعيات ، وتقسم المرأة بينها وبين نفسها أن هذه آخر مرة تقف فيها فى هذه الطوابير ، كى تصل بعد ساعة أو ساعتين إلى الخزينة لتدفع المبلغ وتتسلم الفرخة ، فتيسر بذلك لأسرتها وجبه طيبة بسعر رخيص ، إذ لم يعد يريد الزوج كافيا لمواجهة متطلبات الحياة ، ويعمل الزوج صرافا فى إحدى الشركات ، من وقت لآخر كانت الزوجة تستحثه أن يفعل شيئا للارتفاع بدخلهم لأن مصروفاتهم أصبحت كثيرة وأعباء الحياة أضحت كبيرة ، وتضرب له الأمثلة بأزواج صديقات وجارات لها فيردد الزوج بكل هدوء أن هؤلاء الرجال يلجأون إلى أساليب لا يستطيع هو أن يلجأ اليها . تصل الزوجة إلى الشباك وتحصل على الدجاجة .. وإذ تهم بالعودة إلى المنزل تسمع صرخة حادة من آخر الطابور ، ويتبين لها أن هناك امرأة تتمسك برغبة شديدة فى أن تحصل على فرخة بينما الطابور قد انتهى كما انتهت كمية الدجاج من الجمعية ، وإزاء



الحاحها الشديد يحاول موظفو الجمعية القاءها خارجا كي يتخلصوا منها ، تقرب منها الزوجة وتستوضحها الامر فتقول الأخيرة من بين دموعها أنه يجب أن تحصل على فرقة لأن زوجها في السجن وسيخرج اليوم ، « وكنت أريد أن استقبله بوليمة أكفر بها عن خطئي .. حيث لا أعفى نفسي من مشاركته مسئولية الاختلاس .. كنت دائما أشكره ضائقنا وأطلب منه أن يتصرف .. حتى مد يده إلى عهده .. وانتهى به الأمر إلى السجن » ، تعلى الزوجة الفرقة إلى المرأة المسكينة . وفي منزلها تقرر أن تستقبل زوجها ببشاشة وتبدأ في رعايته بطريقة أكثر حنانا وفهما ، لأنها تبين أنها إذا يسرت على الزوج الحياة .. على الأقل من الناحية العاطفية والمعنوية فإن حياته وحياة الأسرة كلها ستصير أفضل مما لو أصرت على فكرة الحصول على موارد إضافية .

إذن هنا الزوجة تستطيع أن تصنع من الزوج رجلا هادئا أمنا على مستقبله .. وتستطيع أيضا أن تجعل منه مجرما يقع في غياهب السجون ، هنا المرأة بطلت القصة لها دور هام ، وهذه القصة أجادت فيها إحسان كمال لأنها استطاعت أن تبين لنا ما يمكن أن تفعله المرأة من أجل سعادة الأسرة وما يمكن أن يكون دورها في الحياة الاجتماعية .

امراة أخرى من بطلات إحسان كمال هي الأم في قصة « عقد ايجار على يد ماذون » . إنها أم اضطرت أن تعمل بالخدمة في المنازل كي تنفق على ابنتها ، يتقدم للابنة شاب من البلاد العربية من مستوى أعلى بكثير من مستوى الأسرة بحيث يشته في أنه لا يريد أن يتزوج بمعنى الزواج الصحيح ، ويقوم صراع حوارى بين الأم الشغالة وبين سيدتها حول ما إذا كان هذا الزواج جيدا أم غير جيد ، وفي آخر القصة نجد الأم ترقد بجوار ابنتها ، وهى لم تنم تلك الليلة أكثر من لحظات خاطفة ، صرخت البنت في نومها وهى تمد ذراعها كأنها تحلم أنها تفرق في بحر .. ولم تسترح الا عندما لمست يدها ذراع أمها الراقدة إلى جانبها فامسكت بها .. وهنا أحسبت بالطمأنينة وعادت إلى نومها المستريح . هذه اللفتة الصغيرة ، لفته من مجرد وجود الأم إلى حوار الابنة الراقدة يعطيها الاحساس بالامان . تبين معنى الأم في الحياة الانسانية ، الابنة تحلم بأنها تفرق .. وهى فعلا في الحياة تفرق .. لأنها لو سارت في إجراءات هذا الزواج لكانت نهايتها الفرق في بحر الحياة .. لكنها لا تحس بالراحة وبالامان الا عندما تلمس يدها ذراع أمها الراقدة إلى

جوارها ، ومثل هذه الجزئية الوضاعة هي من اللفتات التي تعد من مكونات الحس النسائي الذي تقوم عليه دعائم الحس النسائي الحقيقي صحيح أن هناك أدباء كثيرين تصدوا لحياة المرأة وكتبوا فيها أجمل مما كتبت أدبيات كثيرات ، ومن هؤلاء إحسان عبد القدوس مثلا .. فله كثير من القصص عن حياة المرأة ، ومن أجمل شخصيات الأدب العالمي أنا كارنينا التي كتبها تولستوى ، ومدام بوفارى التي كتبها فلوبيير .. وأيضاً كتب تنسى وليامز عن نساء كثيرات ، نحن لا نقول أن أعماق المرأة لا يمكن أن يصل إليها رجل ولكننا نقول أن امكانية المرأة في الوصول إلى أعماق المرأة .. إلى الجوهر النسائي متاح لها بأكثر مما يتاح لأديب رجل ، كما أن كثيرين من الرجال عندما يكتبون عن النساء يطفو على سطح كتاباتهم - بالرغم من أن القصة كلها تدور حول امرأة - يطفو على السطح في النهاية هو الرجل ، أى أن الأحاسيس والروية إلى الأمور كلها مفاهيم . رجل .

فإذا تعمقنا أدب إحسان كمال وجدنا مقومات ما يمكن أن نسميه بالأدب النسائي متوفرة في قصصها بكثيرة ، رغم أن إحسان كمال لا تجارى الكثيرات من زميلات الكاتبات اللاتي يقصرن كتاباتهن على مشاكل المرأة فقط .. ومجموعة أحلام العمر كله مثلا نجد إحسان كمال تهتم بمشاكل المجتمع ككل ، فتكتب عن مأساة المدرس المطحون في قصة « أحلام العمر كله » ومشاكل الروتين الحكومي المعقد في قصة « استيفا » والتكالب على المادة لدرجة بيع الذم في قصة « ثيلة عليها النور » وعجائب النفاق بين المرحوسين والرؤساء في أوساط الموظفين في قصة « الانسان والآلة » وأحلام طفل صغير أن يسعده الحظ يوما فيلعب بلعب جاره الطفل الغنى في قصة « كان أجمل يوم » ومأساة بعض الاسر المصرية الفقيرة عندما تضطر لبيع بناتها لبعض الوافدين باسم الزواج في قصة « عقد ايجار على يد مؤذون » والصراع بين شقيقين فشل أكبرهما في الدراسة والحياة وتفوق الأصغر فتولدت الكراهية في قصة « وغيرت الأجراس رنينها » وهموم خادم شاب عندما تتعارض أوامر مخدومه مع مشاعره الوطنية في قصة « عدت ولم أعد » وغيرها وغيرها من المواضيع المختلفة المتعددة ، أقول رغم أن إحسان كمال تتحرك في عالم فسيح متنوع الشخصيات متباين المواقف والمشاكل في النهاية الا أننا نجد أن بطلات

إحسان كمال تشغل أغلب قصصها ، كما أنها تركز دائما على دور المرأة حتى ولو كان دورا ثانويا في القصة .

ويطالعات إحسان كمال يعيشن المرحلة الحالية من حياتنا المعاصرة في مصر ، فنجد مثلا زوجة تكتب لزوجها الضابط الذي يشترك في الحرب على الجبهة عن فخرها به وانتظارها عودته بعد النصر ، ونجد أيضا امرأة مصرية بعد النكسة ترحل إلى الخارج لأنها لم تعد تؤمن بإمكان الحياة في مصر في ظل تلك الظروف القائمة .. فإذا جاءت حرب أكتوبر عادت هذه المرأة إلى مصر سعيدة ومتمحمة لبلدها ، هذه القصص لإحسان كمال تمس مواضيع وطنية أو مواضيع قومية تختلف عن الموضوع الذي اعتقد أن إحسان كمال نجحت فيه نجاحا باهرا كما تجلى في قصة « سجن أملكه » وهي في الواقع من أجمل ما يمكن أن يكتب عن حياة المرأة ، على الأخص المرأة المصرية المحاطة بسجن من التقاليد لا تستطيع أن تتصل منه ، وينتهي بها الأمر أن تخلص من سجن رجل لتقع في سجن رجل آخر نتيجة للتقاليد التي تعيش فيها بطلا هذه القصة .. حيث تحيا في صعيد مصر .

### « ليس أدبا ثانيا فحسب »

لكن هل معنى هذا أن إحسان كمال لا تستطيع أن تكتب الا عن المرأة ؟ كلا .. على العكس ، فإن إحسان كمال لها قصص كثيرة جميلة لا تتعلق بالمرأة ، في مجموعاتها القصصية الثلاث « سجن أملكه » ( ١٩٦٥ ) و « أحلام العمر كله » ( ١٩٧٦ ) « وسطر مغلول » ( ١٩٧١ ) وهذه المجموعة اشتركت فيها مع زميلتين قصاصتين أخريين ، ومن القصص التي لم تكتبها إحسان كمال عن المرأة فحسب قصة « وغيث الأجراس رنينها » وقصة « إستيفا » وتتكلم عن الروتين العفن في دواوين الحكومة ، وكيف أنه يعقد حياة الناس ، وتحكي لنا المؤلفة عن موظف كان دائما يؤشر بطلبات استيفاء عديدة على أوراق الناس حتى طرا موضوع خاص به وهنا وجهه بنفس تأشيرة الاستيفاء على طلبه هو ، وقصة « هي الدنيا » وتحوى فلسفة عن الحياة ، وقصة « أحلام العمر كله » التي غاصت فيها الكاتبة في أعماق النفس البشرية وأعطتنا عالما شفافا رغم شدة واقعيته مما يذكرنا بالكاتب الروسي أنطون تشيخوف ، على الأخص في قصتيه « موت موظف » و « المفتش » وهناك أيضا

قصة « الانسان والآلة » وهى قصة صادقة وان كانت تبدو فى بدايتها رومانسية لانها تتحدث عن علاقة بين رجل وآلة .. مهندس يتولّى يعمل فى الصحراء تتوطد بينه وبين آلة « الحفار » علاقة ود استطاع من خلالها أن يعرف كل تفاصيلها ودقائق عملها ، فإذا سافر الأمريكان الذين أحضروا هذه الآلة من بلادهم وظلوا وحدهم يعملون عليها توقفت إذ لم يوجد مهندس مصرى يستطيع تشغيلها .. إلى أن تقدم بطلنا وتولى أمرها ، وتجرى القصة على أساس تقابلات بين علاقة الرجل بالآلة وبين علاقته بخطيبته ، فإذا العلاقة الأخيرة يشوبها الكثير من الزيف والاكاذيب بينما الآلة لا تكذب عليه أبدا .. وعندما تبين أجهزتها أنها تحفر على عمق خمسين مترا فهى تعمل فعلا على عمق خمسين مترا ، بينما تقول له خطيبته أنها كانت عند طبيب الأسنان ثم يتبين أن الطبيب مسافر بالخارج ، وأيضا تقول له أنها عائدة من عند الكوافير ثم يتذكر أن اليوم هو الاثنين .. يوم عطلة الكوافيرات ، فخطيبته التى يريد أن يربط حياته بها تكذب عليه بينما الآلة لا تكذب أبدا . هذا الجزء من القصة رومانسى بعض الشيء حيث تتحدث الكاتبة عن علاقة المهندس بالآلة على أنها علاقة حب .. وكان الآلة امرأة .. بل وأكثر من ذلك الآلة امرأة أفضل من المرأة التى هى خطيبته ، لكن عندما تتطور القصة نجدها تصل إلى مستوى انساني أكبر من المستوى الرومانسى الذى بدأت به ، لأنها تمضى فى بيان العلاقة بين المهندس والآلة التى تفرغ لها تماما بعد أن ترك خطيبته ، وكان كلما أعطى هذه الآلة كلما أعطته أيضا انتاجا واهتماما ، وفى أحد الأيام فسدت الآلة .. تلف التوربين الخاص بها وأصبح من المتعذر اصلاحه لعدم وجود كتالوج له ، لكن المهندس يحطم تعليمات مديره ويفك التوربين قطعة قطعة حتى يتمكن فى النهاية من اصلاح العطل ، بدأ الحفار يعمل من جديد ، وجاء الوزير من العاصمة ليشهد هذا النصر الكبير .. فتقيم له الشركة حفلا كبيرا ، ويبدأ المتحدثون فى الحفل بوجهون المديح واثناء للوزير الذى بفضل اهتمامه وتوجيهاته أقدم مدير الشركة على مخاطرة كبرى فقام بنفسه باصلاح التوربين ، هذا بينما كان المدير فى الواقع قد أمر بتحويل المهندس إلى مجلس تحقيق .. لمخالفته أوامره الصريحة بعدم فك التوربين خشية خسارته كلية ، وعندما بحثوا عن المهندس بطل القصة فى ختام الحفل ليصافح الوزير لم يجدوه فيقول أحد زملائه : لابد ستجدونه بجوار الحفار .

هنا تبين صفة جديدة من صفات أدب إحسان كمال وإن كانت صفة متأصلة فيه .. ففي تفاصيلها كثير من خفة الدم والسخرية والمرح ، أى أن قصص إحسان كمال فيها ما يمكن أن يسمى بالأدب الفكاهى .. الرفيع .. فالفكاهة عندها تنبع من المواقف المرحية وتبيان مفارقات الحياة ، دون مراة أو قسوة أو ادانة ، إذ أن قصصها تكشف عن تعاطفها مع نماذجها الانسانية ونجد هذه الروح المرحية على الأخص في قصة « عاد الصفاء » وتحكى عن زوجين يلتقيان في قطار بزوجين آخرين .. الجميع ذاهبون إلى الاسكندرية كان من بين أمتعة إحدى الزوجين صندوق يحوى ضمن ما به زجاجة زيت ، كما اعتادت الأسر المصرية أن تفعل عندما تأخذ تموينها إلى المصيف ، ويميل الصندوق فينسكب الزيت حتى يغطي أرضية القطار .. يتأفف الزوجان الآخران .. خاصة وهما على مستوى ملحوظ من الأناقة ، وبعد التوتر الشديد تتوطد العلاقات بين الأسرتين بسبب الأطفال .. رسل الحب بين الناس ، إذا نظرنا إلى تفاصيل هذه القصة كما كتبتها إحسان كمال نجد أن الزوجتين قد رسمتا كاريكاتورية بارعة .. حيث تنظر كل من الراكبتين إلى الأخرى وهى تتسائل في أعماقها متهمكة .. كيف اختارها زوجها وكيف يستطيع الحياة معها .. ؟ وهذه أحاسيس من أعماق نسائية لأن المرأة عندما تلتقى بامرأة أخرى تنظر إليها نظرة فاحصة تستطيع من خلالها أن تكتشف أكثر مما يستطيع الرجل . وتحتوى هذه القصة على الكثير من الروح الكوميديّة المرحية ، التى هى من صفات إحسان كمال منذ أن كتبت قصص مجموعتها الأولى « سجن أملكه » وفى هذه المجموعة على الأخص قصة « حدث في عزبة الورد » تقص بالدعابة حتى أن من يقرأها يجد أن الابتسامة لا تكاد تفارق شفثيه وهو يتابع أحداثها ، وليس مهما ما تحويه القصة لكن انتقاء التفاصيل المدروسة والمنظور إليها من زاوية فكاهية تضيف على القصة رونقا طيبا .

إن إحسان كمال كاتبة جادة لديها ما تقوله حقاً ، قادرة على العطاء خاصة إذا كتبت ما تحسه ، وهى تحس أحساسا بالغاً بعالم الطفل - وهو امتداد لعالم المرأة - ففي مجموعة « أحلام العمر كله » قصة يجدر الوقوف عندها هى « كان أجمل يوم » وتحكى عن ابن يواب يذهب ليلعب عند طفل غنى من سكان العمارة يملك لعباً عديدة ، وكان ابن البواب مشوقاً دائماً لدخول شقة الطفل الغنى واللعب بلعبه ، فلما أتيت له الفرصة ودخل .. صادفته بل

وصدمته الشغالة .. التى هى من نفس مستواه ، وقفت له بالمرصاد وحولت لحظاته فى الشقة المرموقة إلى جحيم حتى نجحت إقصائه عن جنته المرموقة فنزل من الشقة منكسرا كسيف البال . وتعتبر هذه القصة من أجمل ما كتب عن عالم الطفل فى قصصنا الحديث .

## أسلوب متميز

أما من ناحية الأسلوب فأننا نجد أن أسلوب إحسان كمال يحوى بعض التعبيرات العامة التى تختلط بالفصحى ، لكننا عندما نقرأ هذه التعبيرات نجدها مريحة للأذن حيث تبدو أقرب لأن تكون فصلى مبسطة .. ولا نحس بأى نفور لغوى نحوها ، كما أن لغة إحسان كمال تتصف بالوضوح ، وهى تحب الجدلية كثيرا .. ففى قصة « سطر مخلوط » نجد سؤالا دائما .. لماذا وكيف ، ونلتقى بالجدلية عند إحسان كمال دائما فى أى موقف .. خاصة إذا كان موقفا يتعلق بقضية المرأة ، وهناك الكثير من قصصها يتصدى لقضية المرأة الاجتماعية فعندما تلتقى الكاتبة بهذه القضية نجد أنها لا تترك الموقف يمر بسهولة وإنما تتوقف وتناقش المسألة بطريقة جدلية وتعرض الأسباب وترد عليها ولكن دون أن تحس بصفة عامة أن بناء القصة قد أنهار بسبب هذه الجدلية .

كما نرى أن كثيرا من جزئيات إحسان كمال تنطق بقدرتها الفائقة على التحليل النفسى .. خاصة إذا ارتبط هذا التحليل بالنزعة الفكاهية والكاريكاتورية التى تميزت بها . أما تشبيهات إحسان كمال ففيها أيضا الروح الانتوية .. فمثلا عندما تصف البحر تقول : « أن البحر رائع بأمواجه تتابع خلف بعضها البعض كأنها كرائيش من الدانتيل الأبيض تحل صدر قميص نوم من الشيفون الأزرق » وأيضا عندما تتكلم إحسان كمال عن الآلة تقول « كان أمامه العديد من الآلات لكن ماكينة أخرى لم تجذب اهتمامه مثلها .. وأسعد ذلك الآلة فأسلمته جميع مفاتيح أسرارها التى بخلت بها على باقى الزملاء .. ويبدو أنها كانت هى الأخرى تقدس التوحيد فى الحب » ومثال آخر من هذه التشبيهات نجده فى قصة « عقد ايجار على يد مأذون » فتقول الكاتبة : « الدنيا كلها لا تساوى نومها وسط ولديها .. إذا تمددت على جنبها الايمن سمعت دقات قلب عبده .. وإذا تقلبت إلى اليسار شمعت أنفاس رجاء » أى قلم

سوى قلم امرأة .. ولم بالذات يستطيع أن يصل إلى هذا التعبير ؟ ، وفي قصة « ليلة عليها النور » تقول الكاتبة في وصف المعزيات بأحد المآثم « عشرات من السيدات يجلسن في صفيين طويلين أسودين ، كأنهما ضفيريता شعر حالك السواد .. وهذه الأوصاف في مجموعها عندما تصدر من أديبة يجعل الأمر أكثر عذوية وأكثر منطقية مما لو كان الوصف رجلا .

ويلفت النظر تصور إحسان كمال لسعادة المرأة .. أهو أن يكون أمامها طبق من اللحم وأن تكون يداها ورقبتها مزينة بالذهب واللآلئ ؟ ، هذه عبارات وردت في قصة « عقد إيجار على يد مآذون » كان هذا ما تتمناه الأم لابنتها على لسان المؤلفة « كانت تتمنى أن تصبح « هانما » تضع الروج وترتدى البلوزات الحرير والكعب العالي وتركب السيارة » ، ويبرر هذا أن الأم تعمل بالخدمة في المنازل وكل شخص يتصور مفهوم السعادة من خلال الأشياء التي حرم منها ، وهكذا نرى أن هذه الأمنيات مبررة فعلا ، لكن يظل السؤال مطروقا .. ترى ما مفهوم السعادة عند المرأة في كتابات إحسان كمال ؟

كما أن تصورهما لما بعد الحياة يثير بعض التأمل فهو تصور مادي ، وفي قصة « هي الدنيا » نرى رجلا كان يتلف على المال في الحياة ، ثم نراه ينتقل إلى نوع من الأحلام إذ يتصور أنه مات وانتقل إلى عالم آخر ، هذا العالم تصفه إحسان كمال بمادية كبيرة ، وأن كانت الخلفية هنا فرعونية .. فالفرعون يأخذ معه للدار الآخرة رغبته ويلحه وسريه ، وربما كان التصور للعالم الآخر عند إحسان كمال مرده إلى الخلفية الفرعونية المترسبة في أعماقها .

وقدمت إحسان كمال ضمن قصص مجموعتها أحلام العمر كله روايتين قصيرتين أيضا أولاهما رواية « أحلام العمر كله » التي أطلقت أسمها على المجموعة وقد عرضت لنا فيها وصفا رائعا للمدرس بدأ لنا منه قدرتها على تجسيد الواقع ، وتحوى هذه الرواية الكثير من التفاصيل لكنها استطاعت اقناعنا بأنها ليست زائدة بل لازمة لبناء الرواية ، مما يؤكد أن إحسان كمال لديها النفس الطويل الذي يؤهلها لكتابة الرواية حيث وفقت كثيرا في هذه الرواية القصيرة ، وأيضا في الرواية الثانية بعنوان « غيرت الأجراس رنينها » ، وأن كانت في هذه الأخيرة قد حاولت أن تجرى مواكبة بين شخصيات من لحم ودم وبعض الأحداث القومية والسياسية التي حدثت في

مصر ، وكانت المواكبة موفقة بصفة عامة .. لكن في احدى الفقرات نجد أنها تحولت الى شيء من الكلام الصحفي أو البلاغى بطريقة ليست طريقة القصاصة المتمكنة التى هى إحسان كمال كما وضحت لنا فى العديد من قصصها المتأثرة .

## الجدية والتفاوت

ان اختيار إحسان كمال عنوان قصة « الحب أبدا لا يموت » عنوانا لمجموعتها القصصية الرابعة اختيار منطقي .. فهو عنوان يوحي بالتفاوت والايجابية .. وهما صفتان غالبتان على أدب إحسان كمال حيث لا تنتهى قصة من قصصها بفجيرة او اخفاق انسانى بل تتلاقى الشخصيات على حل فى النهاية .

ولأن أحد مخاطر الفن أنه من خلال النظرة السوداوية - التى من حق الفنان طبعاً أن يلجأ إليها - ينفث سموم هذه السوداوية فى القراء ، كانت قصص إحسان كمال مستحبة على صفحات الصحف والمجلات التى تتداولها الجماهير ، فهى تجعل قارئها يحس بأن مشاكل الحياة - إذا ما بذل فى سبيل ذلك شيئاً من الجهد والبذل - يمكن أن يكون لها حلول . وان كانت هناك بعض الحلول فى قصص إحسان كمال متفائلة أكثر من اللازم .. لكن هذا التفاؤل الزائد لها يعنى أن إحسان كمال كاتبة رومانسية .. فهى كاتبة واقعية .. لكن بلون خاص . فهناك كاتبات ينظرن إلى الواقعية على أنها الخوض إلى النواحي الصارخة من العلاقات بين الرجل والمرأة .. لكن واقعية إحسان كمال تختلف عن ذلك ، واننا نحترم قلمها ونكبره فى هذه الناحية ، فهى تكتب بوقار وجدية منذ قصتها العظيمة التى دخلت بها تاريخ القصة المصرية .. قصة « سجن أم لك » .

وتميل إحسان كمال فى قصصها إلى اجراء نوع من الجدل بين الآراء المختلفة التى تتنازع العلاقة المطروحة ، ولهذا فلا نستطيع أن نصف أسلوبها بالشاعرية .. وإنما هو أسلوب يتسم بكثير من « العقلانية » وتتسج الأحداث لمواكبة التيار المنطقى فى العمل القصصى .

على أن إحسان كمال فى قصتها « نجاح فاق الخيال » .. تخلصت من



المجادلات والحجج .. واعتمدت على حدث سريع وحركة متدفقة وأودعت قصتها فكرة انسانية يمكن أن تجعل منها قصة رمزية بالمعنى الواسع لفكرة الرمزية .

وتكشف شخصية المطربة فريدة في قصة « نجاح فاق الخيال » وهي شخصية فريدة حقا - عن مقدرة معينة عند إحسان كمال وضحت أيضا في قصة « دقات الأجراس » وقصة « أنت أيضا ؟ » الا وهي التركيز على رسم الشخصيات بحيث يتحول العمل القصصى إلى لوحة لشخص من الأشخاص .. مثل شخصية عم رشوان في « دقات الأجراس » وتتجه إحسان كمال في قصصها مباشرة إلى الانسان ، فالانسان هو المحور الاساسى لفنها . وانشغالها الكبير هو الانسان في علاقاته الانسانية .. وليس في علاقاته مثلا مع القدر أو مع السياسة .. أو الاقتصاد .

وأسلوب إحسان كمال يعتمد كثيرا على الحوار .. وهي تلجأ دائما إلى اللغة العربية الفصحى مع تطعيمها ببعض المستجليات من اللغة الشعبية .. مثل قفشة أو مثل عامى . كما نلاحظ في بعض قصصها طول المسافة الزمنية علما بأن الانسب للقصة القصيرة الا تزيد عن لحظة أو لقطة .. لكن أسلوب إحسان كمال - الشيق الساخر المرح يجعلنا لا نشعر بالملل مهما حوت القصة من تفصيلات .

## **الرمزية وبعض التحليل النفسى**

تدخل قصص إحسان كمال كما قلنا البهجة على قلب القارئ حيث أن الفكاهة والسخرية من الصفات المتوافرة في قصص إحسان كمال . كما نرى مثلا في قصة « فتشوا هذا الرجل » لكننا نلاحظ أن السخرية في هذه القصة ليست سخرية من شخص معين أو أشخاص معينين ، بل هي سخرية من موقف انسانى يجد فيه الانسان نفسه مظلوما ولا يستطيع أن يدافع عن نفسه إلا بفعل قد يبدو مثيرا للسخرية ، وقد تكثف فيه كل ما بداخله من شحنة غضب واحتجاج والم . وهذه السخرية ليست السخرية السطحية ، سخرية النكتة بل هي سخرية فنية لأن فيها الاضحاك وفيها أيضا التأمل . تأمل لحظة انسانية معينة واكتشاف ما تحويه هذه اللحظة الانسانية من معاناة تنعكس

في هذا التصرف الساخر وهو قلب حقيبة الطماطم على رأس السيدة الأنيقة . ولنا أن نتصور شكل هذه السيدة المغرورة الداعية وهي في هذا الوضع .

إذن هذه اللحظة لحظة رمزية . وفي قصص إحسان كمال رمزيات كثيرة مثل الرمز الذي نجده في قصة « نسيج العنكبوت » . وهو بيت عنكبوت يتكون في غرفة نوم سيدة مدبرة نشيطة نظيفة في بيتها وبالرغم من ذلك فهي لا تقوى نفسيا على ازالة بيت العنكبوت الذي يوجد فوق فراشها ! وبيت العنكبوت هذا عندما نقرأ القصة نجد أنه يرمز إلى المحنة التي كانت تنسج خيوطها في أعماق السيدة .. وكانت واهية بقدر ما كان بيت العنكبوت واهيا ، فهنا نسيج عنكبوت لكنه في الحقيقة يرمز لأشياء كثيرة داخل القصة . وهذه الرمزية مطردة في قصص إحسان كمال مقترنة بالبهجة والفكاهة والمرح .

كما نجد لدى إحسان كمال القدرة على التحليل السيكولوجي والتغلغل النفسي في أغوار الشخصيات . وأيضا القدرة على تعميق لحظات الحياة المعاشة وعلى رصد الشخصيات بدقة مثلما فعلت بالنسبة للزوجة والام التي آلفت الانتظار في قصة « لسث أسفة » والمرأة التي غضتها كلبة في قصة « لم يضحك أحد » . وكذلك الرجل في القصة الانسانية البارة « مهمة صعبة » عندما لم يستطع في نهاية القصة أن يخبر الزوجة التي تنتظر عودة زوجها بالسبب الذي جاء من أجله وهو اخبارها أن زوجها لن يعود ابداً بعد تسليمها كل مستحققاته .

المرأة عند إحسان كمال وقد خلقت المرأة في قصص إحسان كمال لكي تعتمد الاسرة عليها ولكي تكون هي الدعامة الاساسية التي يقوم عليها بيت وطيد الأركان أنها تضحي وتعطي من راحتها من أجل الآخرين ، وهي تسعد بهذا العطاء . وهذا الدور في الحقيقة ليس صغيراً كما قد يبدو من أول وهلة . لأن المجتمع قد شبع من الشخصيات الطنانة ومن الشخصيات الانانية ونموذج المرأة المعطاة تقدمه لنا إحسان كمال في قصة « حياتها الرائعة » حيث نجد المرأة التي تقف بجانب زوجها وأولادها وعندما تذهب الاسرة إلى مرسى مطروح يغير الكل من نمط حياته حتى الزوج يخرج من حياة العمل والتعب في المدينة إلى الاستجمام والاسترخاء . أما المرأة فتظل حتى في المصيف الزوجة الحنون المتفانية التي تسهر على راحة الجميع وتدير في

النفقات وتجري لاحضار نظارة زوجها المريض وسجائره وصحيفته من الغرفة ، كذلك هذا الايثار ذاته نجده ايضا في قصة « أقوى حب » .

ويهمنى ان أبرز أو أؤكد في هذا المقام وجود فلسفة معينة في قصص إحسان كمال وهى فلسفة مطردة منذ مجموعتها الاولى « سجن املكه » فإحسان كمال كاتبة لديها حس أخلاقى عميق جدير بالاحترام بمعنى أنه لا توجد لديها قصة ينتهى فيها الابطال إلى فعل فاضح أو مشين سواء كانت شخصية امرأة أو رجل .. وإذا حدث فكلها افعال من نوع عدم التفاهم أو عدم التلاقى . ثم بعد ذلك يحدث التفاهم والتلاقى تحت إطار أخلاقى . فإنه في النهاية لا يصح عندها إلا الصحيح لم تكتب إحسان كمال عن رغبة إمراة في أن تنساق وراء نزوة كما تفعل بعض الكاتبات إذالها ادين هذا اللون لكنى أوضح .....

الخطوط العريضة لعالم إحسان كمال . هذا العالم الذى أحبه وأقدر ما فيه من شجن وحنان إنسانى وبراء في العطاء لا يعرفه الا من قدر له أن يكابد معاناة الابداع وهذا لا يعنى أن قصص إحسان كمال ضد التحرر بل على العكس فهى تحبذ خروج المرأة للعمل واختلاطها بزملائها . وفى كثير من قصصها نرى أن أغلب الزيجات الناجحة هى التى تتم بين زملاء وزميلات في العمل .. لكنها لم تبين قصة على نزوة ليلية أو على علاقة اثمه . وأعتقد أن رؤية إحسان كمال هذه أكثر انسجاما مع أوضاع مجتمعنا في لحظتنا التاريخية المعاصرة . لأن الكاتبة التى تكتب عن نزوات امرأة ترتدى البنطلون وتتصاجع الرجال إنما تعبر عن أفكار فردية وظواهر استثنائية بحتة . ومن هنا نرى أن قصص إحسان كمال معبرة عن الضمير الاجتماعى وكأن المجتمع هو الذى يتحدث على لسانها .





## إدوار الخراط وجرح مفتوح

إدوار الخراط صعيدى المولد ، سكندرى النشأة ، تربى فى « غيط العنب » وهو الحى الذى ألف أن يقطنه النازحون من أهل الصعيد بحثاً عن عمل بالاسكندرية . ومن كلية الحقوق بجامعة الاسكندرية تخرج عام ١٩٤٦ ، ليصبح قاهرى الإقامة جوايا لقارات الدنيا الخمس بحكم عمله بالمؤتمر الأفريقى الآسيوى .

وقد ظل إدوار الخراط يكتب الأدب بقلم شديد الشجاعة ، وعقل حاد التوقد ، وقلب متعطش لكل ما هو جميل ونقى وقادر على التسامى . فآلف العديد من الدراسات عن أدباء وفنانين مصريين وعرب وأجانب . وترجم الكثير من الأعمال الأدبية من اللغتين الفرنسية والانجليزية اللتين يجيدهما . وفى مقدمة ترجماته « الحرب والسلام » لتولستوى ، و « فارلاكو » من الأدب الأفريقى ، و « ميديا » لجان أنوى و « الخطاب » لكراجيال . وغير ذلك من الأعمال الأدبية العالمية .

وبدأ راح إدوار الخراط يكتب القصة منذ الأربعينات وأصدر عام ١٩٥٩ ، مجموعته القصصية الأولى « حيطان عالية » ثم أصدر عام ١٩٧١ مجموعته القصصية الثانية « ساعات الكبرياء » التى لقيت تكريم الدولة فمنحت الجائزة التشجيعية فى القصة عام ١٩٧٣ وسجلت لجنة الجائزة فى تقريرها أن المؤلف من أكثر أدبائنا تجديداً فى فن القصة .

وقد امتاز إدوار الخراط على الأخص بقدرته الفائقة على « الوصف » حتى أنه من « الصور » أقام عالمه القصصى بأكمله غير مكترث بأن تكون قصصه فى المقام الأول مجادلة عقلية أو تحليلا نفسيا ، كما آلفت « القصة التقليدية » أن تكون .

## الشراء فى المعنى :

وإننا لتكبر فى إدوار الخراط عدم خشيته الا يفهم القارئ المعنى من النص الوصفى ، فهو لا يبدو متلهفا فى وصفه الا يغيب المعنى عن النص . وهذا ما ينفذ نصوصه من الاختناق . فهو يعفى فى الوصف البناء دون أن يوقفه متدخلا للدلاء بتعليقات أو تفسيرات يكون منبعا عدم الثقة فى فطنة القارئ . فقصصه لا تعرف ما يسمى « بلحظة التنوير » ولا تأتى هذه اللحظة عند إدوار الخراط ولا حتى فى نهايات قصصه ، باعتبار أن التنوير عملية لاحقة على اكتمال العمل الفنى ويقوم بها القارئ ذاته دون تدخل من المؤلف الذى فسد عمله متى لجأ إلى تعريته . ويظل المعنى فى القصص مفترضا ومحتجا وراء التفاصيل الموصوفة ، ذاتيا فيها .

ويلجأ إدوار الخراط ، بعد أن خلص أدواته الفنية من التقيد بوجوب المعنى المسبق ، إلى إحلال إطار الرؤية محل كل مطلب فكرى بما يستتبع ذلك من استطراد إلى التذليل ومقارعة الحجة بالحجة وبذلك تتاح له باعتباره وصافا إمكانية أن يضع نفسه أمام كادر حسى ، ليس يلزم أن يكون مرثيا فحسب يلتقط ويسجل تفاصيله وبقائه . وهو فى هذا المقام يعرض عما يجعل الوصف سهلا . كما يرفض تحديد الأشياء سلفا .

وعندما تكتمل القصة ، ويصل الوصف إلى منتهاه بعد أن يكون إدوار الخراط قد استنفذ كل إمكانات أدواته الرئيسية تلك ، فإن المعنى يبدأ فيطو من ثانيا العمل . لا شك أنه ليس معنى واحدا يجمع القراء عليه ولا هو معنى واضح المعالم بشكل لا اختلاف حوله . ولكن ذلك الصرح الشامخ من الوصف الذاتى والموضوعى معا يتبع فى النهاية إمكانات غنية لمعان على القارئ أن يستنبطها بنفسه ولنفسه ، دون أن يكون الوصف قد سبقه إلى الإبانة عنها .

وبذلك تحتاج نصوص إدوار الخراط إلى استقصاء خباياها . وعندما يصل القارئ إلى تركيب النص الوصفى بجزيئاته المتنوعة المتشابهة فإنه يكشف فى النهاية المعنى التابض وراء النص ولكنه لن يكون على أى حال معنى لصيقا بالوصف تكاد تقضحه العبارات الوصفية . وفى هذه النقطة تحقق نصوص إدوار الخراط القصصية للقارئ الذواقة متعة متميزة ، فالوصف الذى يجريه إدوار الخراط فى قصص « ساعات الكبرياء » ليس وصفا ساذجا

يسفر عن المعنى المراد من مجرد القراءة الأولى ، بل هو وصف مركب مشحون بالعديد من الدلالات المضمرة . ولهذا فإن هذه القصص ليست مثل المرأة السهلة التي تهبط جسدها لأول قائم أو حتى لأول عابر سبيل ، بل هي مثل المرأة أصيلة المحتد تحفظ بكل فتنتها للرجل الذي تحب<sup>(١)</sup> .

### المعنى وراء البناء الوصفي لقصة « جرح مفتوح » :

ولنذكر المعاني التي توميء بها قصة « جرح مفتوح » بعد أن يكتمل بنيانها الذي هو بنيان وصفي على الأخص . تعلى القصة إحساسا بفقد الأمان ، ويتزلزل الأرض تحت شخصية الإنسان الذي يضيع من حياته اللذات والسند فيضطرب الوجود من حوله يتخبط المنطق في لحظة المحنة وتكثر الأسباب المتصورة للنتيجة بينما ليس هناك سوى سبب واحد ، تتعدد الآراء والأقوال عنه لما يحيط به من غموض ، ويظل القلب المضطرب متشبهاً بذكرى ملاذه السابق الذي اندثر ، فيروح البطل إلى الجبل ويرقد ملتصقا بحبيبتة وإن كان ما يلصق خده به هو الأرض بشقوقها الجافة وكل ما حوله محايد صارم فالسما كعادتها في الصعيد مشدودة ساخنة ، والشمس في عينيه قاسية . لا شيء يأبه بما في قلبه من مرارة ولهفة وأسى . حقا أن « أجي » بفراقها للبطل تترك في أعماقه جرحا غائرا ولكن الذي يقتله حقا هو تشبثه بوهم أمان انقضى .

---

( ١ ) في هذا المقام يجدر أن نتذكر تلك المحاورة الطريفة بين بشر فارس وطه حسين حول طبيعة الوضوح والسلاسة في الأدب العربي فعلى صفحات عدد فبراير ١٩٤٨ من « مجلة الكاتب المصري » وجه بشر فارس إلى أدبيينا الكبير طه حسين خطبا بعنوان « الظلال في الأدب » يتبع فيه فكرة الإبهام في أدبنا العربي فيقتبس قول أبي إسحق الصائغ الفخر الشعر ما غمض فلم يعمك غرضه إلا بعد معاملة منه « والمراد بالإبهام ، ما بعد مداه وبق مرماه » ويستشهد بقول صاحب « الطراز » . اعلم أن المعنى المقصود إذ أورد في الكلام ميهما فإنه يفيد بلاغة ويكسبه إعجابا وفخامة . ثم يستذكر بشر فارس القول بأن أدبنا الغليظ مثل الغلاب من الأدب الحاضر في قرب المعنى وسهولة التعبير . ويستشهد بقول الجرجاني في أسرار البلاغةمكن من المعنى الطيف كان امتناعه عليك أكثر إيذاء أظهر واحتججه أشد . ومن المذكور في الطبع أن الشيء إذا قيل بعد الطلب له « واشتياق له كان نيله أحل ويلبزة لوى » فكان موقعه من النفس أجل ... - يوسف الشلواني في كتابه ، اللامعقول في الأدب المعاصر . المكتبة الثقافية ٢٢٦ - ص ٢٥ وما بعدها .

إن أسطورة أجييه الحامية التى ترجع إلى ليل طفولته ، وإلى اعتقاد بوجودها على الدوام وإلى أيد الأبدى قد راح وولى تاركا الرجل المحب مكسوراً خاوياً ، عيناه حجرتان نضبت عنهما كل عصارة وهو غير قادر أن ينظر إلى عيون سائر الرجال وهم تحت ثيابهم الفضفاضة كأنهم ليسوا هناك . وهذا الاحساس بالعزلة والغربة ويفقدان الامان إحساس إنسانى شامل معاصر . ومن أين تنأتى السكينة إلى هذا العالم الذى فقد بدوره « أجيته » ؟

إن العالم بحاجة إلى أسطورة امان . عندما اصطخب الموج بالسفينة الذى كان يرقد عليه المسيح خاف التلاميذ واضطربوا . ولجأوا إليه يوقظوه . فقال لهم لماذا تخافون . يا قليلي الايمان ؟ لو كان لديكم ذرة من الايمان الحقيقى لقلتم للبحر اهدأ وللريح اسكن فبهذا البحر وتسكن الريح ، الايمان هو الهدوء الذى يدخل قلب الانسان وينشر السكينة والراحة فى أرجائه . وهذا ما كانت تحققه<sup>(١)</sup> أجييه منذ أجيال وأجيال فى قلوب أفراد تلك الأسرة القبطية الضاربة بجذورها فى اقاصى الصعيد .. صارت « أجييه » أسطورة .. يغالبون بها روع الموت عندما يستبد بوجودهم . ولكن أجييه هذه عندما تموت ، ما الذى يسكن الروح فى النفوس ، وبما يواجه القلب الهلع حضور الموت ؟ عندما يضرب الراعى تشتت الخراف كما يقول الانجيل . وهذا هو الاحساس الذى حط على بطل القصة بموت أجييه . ولكنه أيضاً يرفض فى النهاية أن يتصور أنها ماتت . يراها فى حلم يقظة « تنام إلى جانبه ، وجهها فيه سلام ، وفمها مفتوح فى حلم منعزل لا صلة له به . أنه يسمعها تتقلب فى نومها وتتمتم تسأله « من مات ؟ » . ليست هى التى ماتت .. وكيف تموت هى الأرض والبذرة والعجين الذى يتخمر حتى الصباح .. كانت مع أبيه من قبل ، وعند جده من قبل ، وكانت أيضاً عند آباء اجداده . سقطت مصابة فى الغيط ، وصرخت النساء وصمتن ولكنها بالنسبة له لا تموت ولا تغنى ، إنها الحياة ذاتها . هو يتصورها كذلك . ربما مجرد وهم حتى يمضى قادراً على الحياة . إنها الفصول التى تتجدد . إنها أوريليا عند جيرارد دى نرفال ، هى بياتريس عند دانتي ، وهى إيزيس الخالدة ، التى تولد مع مولد كل شعاع شمس .

---

(١) تعنى « أجييه » فى اللغة القبطية « قديسة » او مقدسة .



## على شلش قصاص بلا عاطفة

ذات يوم دار حوار عتيف بين جوجان وفان جوخ . نظر جوجان إلى لوحات فان جوخ وقال له « إن هذا الغليان الذى فى ألوانك وخطوطك ليس من الفن فى شىء . الفن هو أن تستعيد الحقيقة فى هدوء ، بعد أن تكون قد بعدت عن زخمها وسخونتها ، فتعرضها من أغوار الذكرى مسالة رقيقة » أما فان جوخ فثار وأجاب يقول « إن الفنان إن لم يكتسب بالحقيقة ويعبر عنها فى بوتقتها ولهبها فهو لا يقدم فنا » . ويتردد صدى هذا السجال المرير بين الفنانين العملاقين فى عبارات لأديبنا الكبير يحيى حقى فى مقدمة كتابه « خليها على الله » حيث يؤيد فيها رأى جوجان ، ويقول أنه كان بحاجة إلى أن يبعد عن صعيد مصر كى يستيقظ عنده الدافع إلى الكتابة عنه . وأنه فى « خليها على الله » إنما يكتب ذكرياته فى هدوء ، وأنه طوال إن كان يحيا التجربة ويكتوى بنارها لم يكن بقادر أن يكتب عنها . أما وقد صار يكتب ذكرياته من بعيد ، فقد اتضحت له الرؤية واستقام فى يده القلم كى يخط أحداث تلك الأيام على الورق .

نبدا بهذه المقارنات كى ندلى بانطباعنا الأول والعريض عن أسلوب على شلش فى كتابة القصة . إنه بدوره يؤازر رأى جوجان . فقد خلت قصصه من الغليان الذى نصادفه فى أغلب الأعمال التعبيرية لكاتبنا المعاصرين الجدد . إننا فى قصص على شلش لسنا منتزعين بعاصفة هوجاء أو دوامة خانقة ، بل نحن نرشف كلماته فى جلسة هادئة ممتعة . والذى يحدثنا فى قس ليس العاطفة المتأججة بل العقل الهادئ المتزن ، وأنت فى الواقع تستمتع بحديثه ، وتطمئن إليه ، وتقر نفسك فى حضرته . وحتى عندما يحكى عن تجربة هى بحسب أصلها خشنة وضارية ، يجردها من كل أنيابها وأشواكها ومخالبها

ويقدمها سهلة شائفة مروضة . وذلك كما في قصته « عزيزتى الحقيقة » فهذه التجربة التى تناولها بالعرض كثيرون من قبله في احتجاج وصراخ وتوجع ، يقدمها على شلش وقد طرد عنها قدر الامكان ملابساتها العابرة ، ليمضى الالم إلى حال سبيله فلا يؤرق القارئ بكابوسه ، وتبقى متعة الفن بالتأمل الرصين . وأنت لتكبر في القصص وانت تقرأ قصته هذه قدرته على الاعتذار والتسامي . فهو لا ينقل إليك لواعجه وأحزانه كما لو كان يقول « وما ذنبك أنت يا قارئ إذا كنت عذبت أنا ؟ لن أعذبك من جديد بأن أسرد محنتى . بل سأقدم عملاً أدبياً يملك بالشجن - وليس بالالم - ويفتح أمامك شتى احتمالات التأمل والمناقشة . ولتراجع الامر كله ، وقل لى كيف يكون من لاذوا بالكذب افضل حالا ممن لا يكذبون . هل يجب الانسان الحقيقة حقاً ، أم انها لا تعنيه إن لم تكن تعذبه وتؤرقه ؟ لا تفكر فى وانت تقرأ قصتى ، فلست انا إلا واحداً من طابور طويل بطول التاريخ كله . ولكن فكر فى الوضع الانسانى بأسره . لا أريدك أن تنحاز إلى فى صراخى ، بل أريدك ألا تفقد حيادك على الأخص وأن تبدل بحكمك على ضيعة الحقيقة التى تحبها ، ما دمت بدورك تقرأ كتب الأدب ، مثلى ومثل سارتر الذى كان كل ذنبى أننى ذهبت يوماً لسماع محاضرة له ، ففقدت حريتى من أجل ألا تفوتنى « محاضرة عن الحرية » وقد عرفت - أكثر من كل من استمعوا إليها وعادوا إلى بيوتهم ينعمون بدفع أسرته - ماذا تعنى الحرية حقاً . إنى دفعت « ثمن الحرية » ، ودفعته غالباً .

وعلى شلش ديكايرتى النزعة . ينظر إلى الأمور ويفلسفها ، ويكتب باملاء من « الأنا العليا » مما يضيف على كتاباته القصصية عقلانية ملحوظة ويكسوها بالهدوء والاتزان ولا يتطلب على شلش من قارئه إلا أن يتأمل ويحكم لنفسه بنفسه . ولهذا فعلى شلش يتلمس لكل رأى أو حتى خاطرة تبدر لأبطاله أدلة . ويقارع أدلتها بأدلة تعارضها ، ويخلص إلى مسار فنى قوامه الفكرة الواضحة واقتناع شخصياته بما تفعل . وهو يضع القارئ بدوره فى جو تأملى ، ولا يزج به إلى عواطف مشتتة وانفعالات ساحقة . أن السؤال الدائم فى قصص على شلش هو « لماذا ؟ » ومن خلال صوت رزين صقلته قراءات كثيرة يلقي هذا السؤال فى أغلب الأحيان اجابة مقنعة .

وتقوم قصص على شلش بصفة عامة على راوى يحكى عن أحداث جرت له

وشخصيات التقى بها وأوقات عاشها ، وحتى عندما تكون البطولة لغيره مثلما  
 في قصتي « مرزوقة لها قصة » و « زوزو » فإن هؤلاء الآخرين يصلون إلينا من  
 خلاله وعن طريقه . فالقصص كلها تحكى على لسان راو ليس ثمة ما ينفى أنه  
 المؤلف نفسه ، بل أن المؤلف يعزز ذلك الاعتقاد في أكثر من قصة كما في « بعنا  
 القطن » و « صندوق جدتي » و « سيدة من الفلبين » فالمادة التي صنعت منها  
 قصص المجموعة كلها هي تجارب عاشها المؤلف ذاته . وقد يقال أن علي  
 القصص أن يختفى فلا يبدو ظله على كل صغيرة وكبيرة في القصة . ولكن  
 الحق يقال أيضا أن هذا الراوى الرصين ذا التجارب الانسانية النابضة  
 والذي يحكيها لنا مصفاة رائقة دون أن يحاول أن يفظنا أو يحيرنا ليس ثقيل  
 الظل على الاطلاق ، بل هو رفيق عطوف على القارئ كما هو عطوف على  
 أبطاله ، يهيم أن يريح قارئه إلى أقصى حد أو على الأقل الا يرهقه بالجرى  
 لاستجلاء أى معنى غير المعنى الواحد والجوهري للقصة . وإن أمثلة ذلك في  
 قصة « الباب » وهي من أجمل قصص على شلش يعرف القارئ منذ أول كلمة  
 أن المؤلف يتحدث عن عنبر في جناح « سجن » ولكنه يصر على التوضيح ،  
 فيعود ويقرر أن كل ذلك يجرى في « السجن » وفي قصة « صندوق جدتي »  
 حيث نجده يقول « ثم اعتدلت في جلستها وأدخلت أصابع يديها العشر في  
 الطاقية بحيث . . . . . بانت سمعتها الحقيقية ، وتأكدت من أنها تصلح لرأس أكبر ثم  
 قالت : عندما تكبر ستعرف أن هذه الطاقية وغيرها . ولم أكن من الإدراك  
 وقتها بحيث أفهم مرعى ردها . ولم أشأ أن استوضحها حرصا منى على ثقتها  
 بذكائى ، لكنى أدركت المعنى الحقيقي للأجابة بعد بضع سنوات أخرى حين  
 أخرجت عمة لى أخرى متزوجة طاقية معاتلة من صندوقها وطلبت منى أن  
 أعطيها لزوجها لكي يضعها على رأسه قبل أن ينام » ونحن نقول للقصص إذا  
 كنت تعرض على ثقة عمك في ذكائك ، الا تثق بذكاء القارئ ؟ لقد فهم  
 القارئ مبكرا ماذا تعنى هذه الطاقية وإن هي . وما كنت بحاجة لتوضح له  
 ذلك . كما أن المؤلف في بعض الأحيان يبدو معنيا بالتفاصيل ومجيدا في وصفها  
 مما يبعث الدفء في أسلوبه لكنه ينسى ذلك في بعض الأحيان فتأتى عبارته  
 مسطحة مثلما قوله « حرصت جدتي على تقطيعه جيدا بعدة طبقات من الأغذية »  
 تنتهى بمفرش من المخمل الثمين اللامع ، أرجوانى اللون مزين بصور ورسوم  
 زاهية جميلة « الا يبدو وصف المارش بأنه مزين بصور ورسوم زاهية جميلة

وصفا فجاء ؟ كان الأفضل أن يجرى في شأنه ما أجراه في القصة ذاتها  
« صندوق جدتي » بالنسبة لأكواب الألومنيوم « التي نقشت على كل منها صورة  
سعد زغلول بلون أحمر قان ، وناهيك أيضا عن بعض الأوصاف المباشرة  
الضحلة مثل « عيناها أسرتان كاسترتان » لا جدوى من مثل هذا الوصف .  
والأجدي أن يكون الوصف بالايحاء وإن كان للمؤلف بعض التشبيهات  
الجميلة مثل قوله في قصة « الباب » : ينهض الغولى أصغر الخمسة أو الستة  
المستيقظين سنا . وضع يده في خاصرته وراح يتمشى في الشريط الطويل الخالي  
الذي يفصل بين صفى النائمين . كان كمن يستعرض كتبية سقط أفرادها  
صرعى في معركة خاسرة . »

على أن الرصانة والاتزان اللتين وصفنا بهما أدب على شلش القصصى  
بعضى فيتحول إلى نوع من « البرود » و « التخشب » في قصتيه « الجسر »  
و « سيدة من الفلبين » إذ يغلب العقل على سياق العمل ، ويضفى عليه من  
بروده الكثير . وعلى الرغم من أن كلا من هاتين القصتين تحكى عن علاقة  
رجل بامرأة . إلا أنك تلمس توا أن هذا الرجل قد وضع عواطفه كلها في  
« ثلاجة » وراح يروى لنا عن علاقة مجدية . لغير ما سبب إلا أن الرجل كما  
يقول في قصة « سيدة من الفلبين » يسيطر عقله على مشاعره . ولهذا فقد مضى  
هو والبطة الجميلة « ياكلان ويشربان ويثرثران » وسريعا ما تنقطع الخيوط  
التي تربط القارئ بالقصة ، ويجد نفسه يقول « مالى أنا وهذه التجربة الذاتية  
والسطحة ؟ آلاف الرجال يلتقون بالآلاف النساء كل يوم ولكن ليس هناك قصة .  
ما الذى يريد القصاص أن ينقله إلى ؟ » أن على شلش في قصته « مرزوقة لها  
قصة » يعرف القصة فيقول « قصة معناها حكاية أو حدوتة تسلي الناس  
وتقيدهم » ولكن القارئ لا يجد في كثير من قصص على شلش اللاحقة على  
عامى ١٩٦٨ ما يسليه أو يفيد . وقد كان هذا أيضا الانطباع الذى تعطيه من  
قبل روايته « عزف منفرد » فعلى الرغم من بنائها الواعد امتلات بالعديد من  
التفاصيل التى أضحت لذاتيتها غير ذات معنى أو أهمية بالنسبة للقارئ .

وعطف على شلش على شخصياته يتجل في قصصه كثيرا . وفي قصته  
« دموع الرقيب عبد الفضيل » يكتب بحنان عن هذا العملاق الموهوب الجانب  
بين أسوار المعتقل . وقد ظل يحافظ على كرامته وسمعته ويكسب بذلك هيبة

واحتراما من الحراس والمساجين على حد سواء لكنه عندما يعذبه التفكير في زوجته أم محمد التي شاركته حياة الكفاح حتى وصل إلى رتبة الرقيب ، وفي مرض السرطان الذي ينهش بدنهما دون مبرر أن يكون قادرا أن يفعل من أجلها شيئا حتى الدواء المسكن فليس لديه حتى ثمن الدواء المسكن . فنجد الرجل الجبار يبكى . انها من الشخصيات القليلة لدى علي شلش التي تبكى . وباللمهزلة المؤسسية ، الحارس الرهيب يبكى . لماذا ؟ لأن كلا يحين دوره ، وقد حان وقته . الفتة الاقدار ارضا ، ورمته الى جب الاسود . عليه الآن أن يواجه انياب الاسود لتمزق ارادته .

ومن هذه المحنة الطاحنة يخرج الرقيب ممزقا مهزوما . يذهب الى الزنازين يبتز من المساجين ثمن الدواء لأول مرة يتخلى عن عفته وكرامته ، ويهبط الى الذلة والمهانة .

وفي قصة « بعنا القطن » نجد الاخ الذي جاء من اجل بعض المال يطلبه من والده ليكمل تكاليف زواجه من خطيبته وقد حان موسم بيع القطن من هذا الاخ عندما يعرف ان ابيه في ضائقة مالية تضطره ان يبيع القطن بابخس الاثمان بينما اخته تنتظر بدورها من ثمن القطن ما تكمل به مصاريف زواجها ، ينتهي بان يعطى امه حتى الثلاثين جنيتها التي اتى بها كي يعاون في جهاز اخته .

اما بالنسبة لمرزوقة في قصة « مرزوقة لها قصة » فيبدو من جديد اشفاق وحنان المؤلف على شخصية . مامن سارية في المعالجة ولامن سخرية .. كل الشخصيات عولجت وبنيت بحمبة واحترام . وعلى الرغم من المرارة التي ذاقها المؤلف في تجربته « الاعتقال » فهو عندما ينتقى واحدا من الحراس والسجانين ليكتب عنه قصة مديح مرثية واغنية حب عن الرقيب عبد الفضيل .

وقد عنى علي شلش بأن يحدد لقارئه تواريخ كتابة كل من قصصه مكتفيا على اى حال بذكر السنة التي تنتسب اليها القصة . واذا قرأنا قصصه بالنظر الى تواريخها نجد ان عام ١٩٦٨ يمثل قمة النضج والعتاء عند المؤلف . فالى هذه السنة ينتمى أفضل ما كتبه وهو « عزيزتى الحقيقة » و« دموع الرقيب عبد الفضيل » و« الباب » وهى تفوق بكثير اجتهاداته القصصية اللاحقة والتي تنتمى بحسب تواريخ القصص الى الاعوام ١٩٦٩

و ١٩٧٥ و ١٩٧٦ وقد تحدثنا عن قصته « سيدة من الفيليين » التي كتبها عام ١٩٧٦ أما قصة فيلسوف ؟ مجنون هادى ؟ لا أدري بالضبط ، التي كتبت عام ١٩٦٩ فقد تخلى فيها على شلش عن أفضل ميزات أسلوبه القصصى على ما أوضحناه من رزانة واتزان ولجأ الى التجريب متخذاً من « اللامعقول » - المعتدل على أى حال - أداة لتشديد قصته ، وقد نضحت من جراء ذلك بقدر من التوتر والهوجائية دخيلتين على المسار الأصلي لفنّه القصصى . أما « حكاية منديل الملك » التي كتبت عام ١٩٧٥ فينطبق عليها القول العامى « كأننا يا بدر لا رحنا ولا جيتنا » وتتساعل بكثير من الحيرة ما الجدوى من كتابة مثل هذه القصة ، ولا نجد مبرراً واحداً لاضاعة وقت القارئ بها . ولا ينهض للمؤلف عذراً أنه لجأ إلى ما قد تصوره تجديداً فى الشكل . فليس ما فيها من تجديد بالذى يستأهل الوقوف عنده ، ولا يعوض القارئ عن الوقت الذى أضاعه فيما لا طائل من ورائه وتتضاعف كل هذه التجديدات والثروات بجوار درر المؤلف الثلاثة « عزيزتى الحقيقة » و « دموع الرقيب عبد الفضيل » « والباب » وهذه القصص الثلاثة ترجع الى عام ١٩٦٨ .

\* \* \*

## ضياء الشرقاوى

### فى « رحلة فى قطار كل يوم »

ضمت مجموعة ضياء ضياء الشرقاوى ( رحلة فى قطار كل يوم ) التى صدرت فى سلسلة ( الكتاب الماسى ) فى الخامس عشر من نوفمبر ١٩٦٦ تسع قصص هى ( رجال فى العاصفة ) و ( رحلة فى قطار كل يوم ) و ( الجمهورية ) و ( التسلسل ) و ( الذباب ) و ( المصنع ) و ( أعمال الأرض ) و ( مولد رجل ) و ( السلاح ) وقد تضمنت هذه القصص الكثير من المقومات التى بنى عليها الأديب الراحل فنه القصصى ، ونماها فى أعماله اللاحقة إلى أن عاجله الموت وهو يخطو خطواته الأخيرة نحو الكمال الفنى

وتبين هذه القصص قدرة ضياء على التقاط التفاصيل ورسم الشخصيات ببرهافة حس ودقة ملاحظة ، دون أن تخلو صوره من الدفء الإنسانى ، وهو يتغلغل إلى الجزئيات الشديدة الخصوصية ويقضى عن قلمه الصفات السطحية التى يمكن للعين العادية أن تتبينها بيسر . كان يقول فى وصفه لشخصية البطلة فى قصة التسلسل ( لحت الزغب الأصفر الشاحب فوق شفتها العليا ) . ولنرجع فى هذا المقام أيضا إلى ما يقوله بطل قصة ( رجال فى العاصفة ) يصف به أمه ( صورة لامرأة فى الثلاثين من عمرها معلقة فى غرفتى الخاصة . فى عينيها ابتهاج غريب . تلمعان ، وكنت أحسب أن هاتين العينين ستفقدان بريقهما بعد فترة ما - وخاصة أن عمر الصورة قد جاوز خمسة وعشرين عاما . هذا الللمعان يوحي الى بأن هذه المرأة ما زالت شديدة الحيوية حتى الآن رغم وفاتها منذ أكثر من عشرين عاما وأن لديها كمية ضخمة من الآمال والسعادة والحب وكل شيء حلوجمىل . وتقاطيع وجهها دقيقة دقة أغرب من لمعان عينيها فى نظرى ، حتى ضفيريتهما الصغيرتين المنسدلتين من فوق كتفها على صدرها . وقوامها نحيف كأنها صبي ، لم تكن شديدة الأنوثة ،

وكانت ترتدى ثوبا شديدا البياض ولا أدري لماذا اختارت الثوب - أبيض اللون ؟ بى احساس قاهر أن وراء ذلك سببا قويا لا يمكن أن اتجاهله ولكن هل كانت تدري أن الصبى الهزيل الذى كان سببا فى موتها سيعلق هذه الصورة فى غرفته ؟ لم يكن هذا الصبى القعس .. سوى ( ويكن أبطال ضياء حبا خاصا لامهاتهم ، فصلاح فى قصة ( المصنع ) يتوق لحظة المله إلى وجه واحد يراه ، هو وجه أمه ( طال غيابها ، وفى زحمة الناس تخيلتها تشق لنفسها طريقا بعينيهما الحزبتين ) وفى قصة ( أعمال الأرض ) يتحدث البطل عن أمه فيقول ( مات أبى وتركنى لأمى الطيبة ، وأمى حنون ، تحبنى .. ) .

كما كان ضياء بارعا فى رسم مناظر طبيعية مشحونة بقلق داخلى وترقب لما هو مبهم ومحير مثلما نجده فى تصاوير الايطالى جورجيودى كيريكو رائد التصوير الميتافيزيقى .. ولنر هذه الصورة القلمية من صور ضياء ( حينما انفجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس تحيطها هالة وردية كان هواء الفجر رطبا والشاطئ متراميا فى اعياء عند أقدام الأمواج المتحدرة . لم يكن هناك أحد . خلعت ملابسى وارتديت مايوها وتسلت خارجا ورأى طفل على السلم فحمل فى لحظة ثم ضحك . بعد لحظات قليلة ارتعشت ، وتقدمت إلى البحر . إنى أعرف أن مياه البحر تكون دافئة فى الفجر وعند الغروب . ورأيت أناسا يتسللون الى الشاطئ ، وواحدا وقف ينظر نحوى وأنا أسبح وحينما نظرت إليه مرة ثانية لم أجده ، وارتعشت مرة أخرى تذكرت الاسماك المفترسة التى تملأ البحر ، وحينما اندفعت إلى الامام لأخرج عدت ثانية وغطست ، فقد كانت هناك امرأة عجوز تسير ببطء شديد على الشاطئ ، وقد تدثرت بمعطف أسود ونشرت فوق رأسها شمسية ملونة . وحينما انصرفت ، حينما رأيته شبحا بعيدا يتدحرج فى بطنه ، خرجت وأنا اشد ارتجافا . وتوهجت الشمس ، ورجعت إلى البيت وكان الماء العذب الذى انصب فوق جسدى من الدش كخيوط من الثلج .. ) و ( .. كان على أن أضع الكوب جانبا فقد انتهى الشاى منذ مدة ولم أشعر بالدفاء ، وبدأت أسنانى تصطك . ورأيت الرجال الصفراء ، رمال الشاطئ تتوهج كمرآة ، وقد اشتدت الشمس وارتفعت . وجذبت عيني نقطة صغيرة تلتصق كحاسة بعيدا ، قرب الشاطئ تحتضنها الرمال الصفراء من كل جانب .. ) ويضاف الى وصف هذا المنظر الطبيعى بعدا انسانيا آخر عندما نربطه ببدايات القصة ( التسلل ) والحديث عن الحرب الكورية .



ويبدو ضياء مهتما منذ قصصه الباكرة بما يحدث للانسانية في العالم كله ، ويبدى قلقه وتقززه واحتجاجة لما يحدث هنا وهناك من حروب ويقول في قصته ( التسلسل ) أن الحرب في كوريا دخلت عامها الثانى . الامور تسير بطريقة مضحكة ، اليس كذلك ؟ كم قتيلًا صرعوا هناك حتى الآن ؟ مليوناً ، مليوناً تقريباً ، لن يقلوا عن ذلك . الا يفعل العالم شيئاً لاييقاف تلك المجزرة ؟ هل أنت موافق على استمرار تلك المجزرة أطول من ذلك ؟ إذن لماذا يقف العالم .. هكذا صامتاً ؟ ) .

ولا تخلو قصة من قصص المجموعة التسع من الاشارة إلى أديب أجنبى قراء ضياء وأحب أن يخلط قصصه بانطباعاته عنه ، وتارة يذكر اسمه فحسب وتارة يسترشد بفقرات مما كتب ، فهانز كريستيان اندرسن وبول بورجيه يرد ذكرهما في قصة ( التسلسل ) وأندريه جيد يرد ذكره في قصة ( رجال في العاصفة ) ويوجين سوبلزاك - الذى تفضله الفتاة دراسة الأدب الفرنسى - يرد ذكرهما في قصة التسلسل أيضاً ، وتينسى وليامز يرد ذكره في ( الذباب ) ، وتكاد تحس بوجود طاغور وجبران خليل جبران وأنت تلتقى بكلمة ( النبى ) تتردد في قصته ( رحلة في قطار كل يوم ) وقد كان ضياء شديد التأثر بأدب فرانز - كافكا . ويمكننا أن نقول أنه خرج من عباءة كافكا ، كما خرج منها العديد من القصاصين المعاصرين المجيدين . وقد طعم ضياء قصصه بغموض موح ، وجرّد الأحداث من أسرار اللحظة الجزئية العابرة والمكان المعين المحدود ، ونقل أبطاله إلى بيئات مجردة فيها كل ما فى الحقيقة من صدق وأن كانت قد بعدت عن طريق الواقعية المضلل فى كثير من الأحيان . وقد حدثنى ضياء أيضاً عن اعجابه الشديد بواحد من خلفاء كافكا المعاصرين وهو دينوبوزاتى .

وإلى كل قصص ضياء تتجلى براعته فى الحوار واستعداذه لاجرائه بين شخصياته . ولننقل فى هذا المقام فقرة من الحوار الذى أقام عليه ضياء قصة ( الجمهورية ) .

- هاى ، أيها الرجل ، إلى أين أنت ذاهب ؟

وتلفت نحوه ، ابحت عنه بعينى فى الظلام ، وقلت بأعياء :

- ادفن ولدى .

ويرز إلى من بين الأشجار ورمقته بصمت . وقال لى :

- عنك أحمله بذلك أيها الشيخ .

وتشبث بولدى وقلت :

- لا ، سأحمله أنا .

وسار إلى جانبي صامتا . وواصلت قائلا :

- قتلوه يا ولدى . كان ولدى شجاعا ، صبورا .

- أليس لك أولاد غيره ؟

- لى ولد أكبر منه ، ولكنه لا فائدة وراعه . أنه يسكر زير نساء ، جبان ، يخاف من البحر خوفا من الأشباح . أما ولدى هذا فكان شجاعا يحب المركب والبحر مثل نفسه تماما . كان عطوفا بى . البيت سيقلق من بعده ، والمركب سيبيعه الواد الكبير إذا مات أنا ليشرب بثمنه خمرًا ..

- عنك قليلا أيها الشيخ .

- لا ، لا ، سأحمله أنا وحدى . انى أجيد الرماية كأحسن الرماة فى الجيش وأستطيع أن أصيب عين الدرفيل من بعد مائة متر .

- أنت صياد ؟

- نعم ، أعمل فى البحر منذ أربعين عاما ، ويندقيتى أخبئها هنا . سأحملها وأذهب أبحث عنه ، ذلك القصير ورقيقه . بالرغم من أعوامى الأربعة والخمسين فأنا أستطيع أن أقاتل كأفضل الجنود . سأقاتل وقلبى من حديد . لن يهتز .

- الآن تعود إلى زوجتك ؟

- لم تعد لى زوجة . ماتت منذ ثمانية أعوام . لا يهمنى ذلك .

- هنا ، يا أبى . ادفنه هنا . المقابر امتلأت ..

ولا تكاد تخلو قصة من قصص المجموعة من الإشارة إلى الموت ،

والتركيز عليه . وشيخ الموت بصوره المختلفة يخيم على القصص كلها : القتل  
 الاغتتيال ، الاستشهاد ، المرض ، الانتحار . لقد راودت فكرة الموت ضياء  
 نفسه في وقت مبكر جدا ، بل أن قصة ( رحلة في قطار كل يوم ) التي سميت  
 المجموعة كلها باسمها هي قصة الرحلة من الحياة إلى الموت . ويختتمها المؤلف  
 بالبطل وقد ركب القطار رغما عنه لأن امرأة ورجلا أرادا له ذلك ، وسار به  
 القطار في ( رحلة شديدة الصعوبة ) وعندما يصل إلى المحطة يحس احساسا  
 غامضا بأنها المحطة التي يريد الوصول إليها ، وانزلق من القطار نازلا ، وظل  
 سائرا يتلمس طريقه ( ما زالت الدنيا عالقة في شبكة من الظلام لا أدرى هل  
 يتكاثف أم يخف ؟ وانفقت من طريق إلى طريق . نعم انى أعرف طريقى تماما  
 إلى الناس الذين أذهب اليهم . وتأملت البيت . هو ، أنه البيت ، لعله البيت .  
 وعدت أتأمله ، وصعدت الدرج ، وأخذت اتفحص الأبواب هذا الباب . نعم ،  
 أنه بابهم . ودفعته ، وسمعت من ورائه حركة ثقيلة ، وانفتح الباب ، وحملت  
 فيهم بأسى ، ليسوا هم ، ليسوا هم ، وكان أشياء كثيرة تنهار بداخلى ، وأخذوا  
 يتأملوننى بدهشة . وانهرت تماما ، وسقطت أرضا ویدی ما زالت قابضة على  
 الحقيبة . ليسوا هم . أخطأت الهدف ، وكنت أحس بصعوبة بما يفعلونه ،  
 ووضعتنى فوق مائدة . كانوا يلغون بدهشة عنى .. )

وينهى ضياء القصة في سخرية مريرة بإشارة إلى أسطورة يونانية قديمة  
 يتردد أمثالها كثيرا في الاساطير القديمة جميعا فيقول ( أردت أن أقول لهم  
 لا تنسوا أن تضعوا قطعة من الذهب تحت لسانى كي أرشوبها النوتى الذى  
 سيغير بى نهر الاساطير الى الجحيم . ولكنى لم أستطع ، وأردت أن أفهم  
 القضية بدقة ، ولكن تبين لى أن الوقت ليس طويلا : القطعة الذهبية يا سادتى  
 القطعة الذهبية لا تنسوها ، ضعوها تحت لسانى ) .

وبينما يختلط الواقع في قصة ( المصنع ) بالرموز وأشباح ليلية وأحداث  
 متأكلة ، في بيئة موحشة وإن كان ينعشها التشبث بماكينات تحمل أسماء  
 نسائية كامل في الخروج من المحنة ، ورجاء في مستقبل أفضل ، نجد قصة  
 ( أعمال الأرض ) تنغمس بنا في رؤية سوداوية حزينة شديدة القتامة ،  
 ويلا أدنى أمل أو رجاء . ينزل الأبطال درجات الحضيض ، إلى السرقة  
 والدعارة ، ثم الانتحار . وتظل زينب تحرق فينا بعينها الكحيلتين بذعر وبراعة  
 واتهام . انها لا تصدق أن الضراوة يمكن أن تنهش لا الأجساد فحسب بل

والأرواح أيضا . أن العطن في هذه القصة قد تسلسل إلى لب الانسان ، فكان لابد أن ينتحر . لقد طعنت زينب في أعرق أعماقها ، وبأقذر سكين .

وتتضمن قصة ( التسلسل ) المقومات الباكرة لقصة ضياء الطويلة اللاحقة ( مأساة العصر الجميل ) ويتمثل ذلك في شخصيتي الفتى والفتاة بتحاورها واسترشاد الفتى بتصوص لاهوتية غامضة ، والجو الكابوسي الذي يحيط بالفتى والفتاة وهو الجو الذي يجيد ضياء خلقه حول شخصياته وعلى لسانها بل وفي قلب قارئه . ولا تختلف هذه الحجرة المظلمة على البحر في ( التسلسل ) عن تلك الغرفة العالية التي سنلتقي بها بعد ذلك في ( مأساة العصر الجميل ) ، فالغرفتان تفتحان على سماء مبهمه . ويقول البطل في التسلسل ( أود لو جلست صامئة خلفي حتى لا أراها ) وهذا ما يحدث أيضا في مأساة العصر ، انها لعبة قديمة ذات جذور خالدة .

وليست قصة التسلسل مجرد حوار بل أن الحركة القصصية فيها تسير على أساس من مناوشة الفتاة للفتى بمناقشات في السياسة والفلسفة والادب ، ثم تأتي إلى غرفته وتأخذ في تنبيهه إلى أنه بحاجة إلى من يخدمه أو على الأقل يعيد ترتيب شفته وحياته . ثم تلفت النظر إلى جسمها ، وتقترح عليه أفترأحا غير مباشر بأن يقبلها وعندما تخفق في أن تتسلل إليه بكل من هذه الحيل والمراوغات تقرر الانصراف ، فيجرب إليها ، ويمسك بكففيها ، وينكب على شفثتها ، وهي تقول له في دلال لماذا تقبلني ؟ ألم تكن تقول أنك لا تحبني ؟ هل نجحت الفتاة إذن في خاتمة المطاف أن تتسلل إلى حياته ، أم أنه مثل البحر بلا عواطف ولا أفكار ؟

إن أدب ضياء الشرقاوي بصفة عامة أدب موج ، قدماء في الأرض راسختان ورأسه مرفوعة إلى السماء . أدب ملء بالرموز ، حافل بالدلالات والارهاصات والايماءات التي توقظ في القلب قلقا ، وتحفز العقل على البحث والاستقصاء . لا ينتهي تأثير القصة بقراءتها بل يلصق منها في كيان القارئ ما يقلقه ويؤرقه ويستحثه على طرح التساؤلات والاجابة عليها ، وربما بتساؤلات أخرى . أدب رحيب غير مؤطر ، وهو أدب رهيب أيضا ، جهم ، وشديد الجدية . مهموم بالانسان وبالوجود ، لا تطريب فيه ولا ترفيه بل ثمة انشغال دائم بخفايا الوضع الانساني ، تلك الخفايا التي تقصر عنها الواقعية المعاصرة له ( من أنا ؟ من أين جئت ؟ من أين أذهب ؟ ) تلك التساؤلات التي

نستمع اليها من أعماق قصص ضياء . يحاول أن يكون على حد قوله في قصة التسلسل ( مثل البحر بلا عقيدة ) لكنه لا يلبث مثل فراشة منجذبة إلى لهب المصباح يتأجج ولها بحب الانسان ورتاء له ، لذلك تفوح فقرات كثيرة مما كتب بعقب الشعر وتغمرها أضواء حانية ، ويصير التعبير على الدوام غير مباشر وحافلا بالإشارات فلنستمع إليه يقول في هذه الفقرة من قصة ( الجمهورية ) ( كنت أميل أن يصير إليك المركب فإخوك لا يحب كما تحبه أنت ، ولا يعشق البحر كما عشقته أنت ، وأنا أن فكرت في شيء خلال حياتي فلن أفكر لحظة واحدة في أن نفقد المركب أو يصير إلى الآخرين . وبور سعيد كلها كانت عندى المركب والبحر وأنت ، أنت يا ولدى ) ويمضى العجوز الذى فقد ابنه فيقول ( قدمائى تتقلان ، وقلبي ثقيل ، وما زال الهواء معبقا برائحة البيوت المحترقة والدماء المسفوك ، واللبل صار رحية مخيفة تجوس خلالها الأشباح ويتنفس فيها الموت ) .

وليس بغريب بعد ذلك أيضا أن نلتقى في قصص ضياء بنبض فرعونى أصيل لكنه يتخفى في حلل عصرية ، فقد كان قبل كل شيء من أكثر قصاصينا أصالة ومعاصرة . ( انحدرت الشمس نحو الغرب وابتلعها البحر . أن الشمس تطالع النصف الثانى من العالم الآن . حينما يستيقظون هم نكون نحن في طريقنا إلى النوم بعد ساعات قليلة ) .. من قصة التسلسل .

وإذا غربت شمسك يا ضياء ، وابتلعك البحر ، فهل نكون في طريقنا الآن إلى أن ننساك ؟ لا أظن أن هذا بالامر السهل .

\* \* \*



## شوقي عبد الحكيم وملك عجوز

اصدرت « الدار القومية للطباعة والنشر » في الثاني والعشرين من مارس عام ١٩٦٥ ضمن سلسلة « الكتاب الماسى » مجموعة مسرحيات قصيرة لشوقى عبد الحكيم بعنوان « ملك عجوز ومأسى أخرى » .

تضمنت هذه المجموعة ستا من المسرحيات ، وقدم لها يحيى حقى بكلمة وصف فيها شوقى عبد الحكيم بأنه « عاشق لأدب الفلاحين بكل ما فى عنفوان العشق من تسامح سخى مع المحبوب ، وتحيز متعصب له ، فى أن واحد » ووصف مسرحه بأنه « تجربة تأتى فى حينها تحاول الاهتداء إلى جواب سؤال عسير يشغلنا هو : « كيف يجمع مسرحنا الحديث بين الأصالة والمعاصرة ؟ » .

والمسرحيات التى تضمنتها هذه المجموعة هى « ملك عجوز » و « الشبابيك » و « المستخفى » و « شفيقة ومتولى » و « رجل أعمى » و « الكلام » .

وتدور « الكلام » حول بطل مطارذ يشعر بأنه لم يجرم فى حق أحد ، ولم يرتكب اثماً رغم أنه قد خذل . وتعتبر « رجل أعمى » أكثر مسرحيات المجموعة افغاما « بالحدوث أو القصة » وبالحركة أيضاً . ويتطور فيها الحدث لحظة بعد لحظة ، بخلاف أغلب المسرحيات الأخرى التى يكون الحدث فيها قد تطور وسار فى حركته قبل رفع الستار . وإذا ما رفع كئنا امام ارتدادات إلى الماضى ، دون أن يمتد الحدث وينمو أمامنا متقدما بنا إلى المستقبل . كما أن مسرحية

« رجل أعمى » من أكثر مسرحيات المجموعة افغاما بالمقاييس الهندسية . وهى مسرحية تذكرنا - دون أن تفقد أصالتها - ببعض مسرحيات يوجين أونيل ذات الفصل الواحد ، وعلى الأخص مسرحية « الحبل » التى تحكى قصة الجشع والشر المتأصلين فى النفس الانسانية ، وإن كانت مسرحية أونيل حافلة « بالطبيعية » على عكس مسرحية شوقى عبد الحكيم التى ترسم الشخصيات فى خطوط عريضة متحاشية الدقائق والتفاصيل مكتفية منها بما يقيم أودها ، منطلقة بها إلى آفاق يقصد المؤلف أن تكون أبعد من الواقع .

أما « شفيقة ومتولى » فهى عمل عميق الأغوار ، يفتح أمام القارئ المتأمل آفاقا فكرية بعيدة ، ويتيح له فرصة المقارنة الجادة بينه وبين المسرح الاغريقى والمسرح الوجودى ، ويضعه أمام تساؤلين على غاية من الاهمية : ما القدرة ؟ وما الحرية ؟ .

وإذا كان يحس حقى فى مقدمته قد عمم وصف ما يدور فى هذه المجموعة من خلال حديثه عن الحوار - بأنه يدور داخل منطقة اللا وعى ، منطقة الشعور الداخلى ، وأن مسرحيات هذه المجموعة إنما هى حفنة من مونولوجات داخلية فردية متصلة ، وأن بدت متقطعة لتدخل بعضها فى بعض ، الا أننا نرى وجوب التفرقة فى هذه المجموعة المتناسكة بين نقطتين هما بداية ونهاية لخط تطور جذرى فى أعمال المؤلف . النقطة الاولى هى « المستخبي » والنقطة الثانية هى « ملك عجوز » وبين هاتين النقطتين نلمح تطورا فنيا ينقلنا من سنتاجيكية « المكتوب » إلى ديناميكية « المطلوب » من جمود « المخطط الى لاقيناه ومشينا فيه » إلى فاعلية « الارتواء من العطش » !

ولا يستنفد شوقى عبد الحكيم صوره فى عمل واحد ، وانما هو يعود إلى الصورة المسمرة فى مخيلته أكثر من مرة ، يحاول أن يستجليها ، أو يعيد عرضها من زاوية أخرى ويفحص من خلالها إلى أعماق جديدة أو ينفذ منها إلى ابعاد مبتكرة . ومن أمثلة الصور التى يعود شوقى عبد الحكيم اليها أكثر من مرة صورة مارى جرجس والوحش . فهى هو يشير اليها فى « الكلام » ثم يركز عليها فى « ملك عجوز » ومن هذه الصور أيضا العلاقة بين الام وابنتها الوحيد . فهى هو المؤلف يفحص إلى أعماقها فى « المستخبي » ثم يعود إلى ترديدها فى « رجل أعمى » وفى « الكلام » ويمضى إلى التشبث بها فى « الشبايبك » أيضا .



## المستخبي :

تلتقى في « المستخبي » بألم استبد بها الوهم وتخشى الناس ، وتخشى أكثر من كلامهم ، وتخشى أكثر وأكثر أن يصل كلامهم إلى اسماع ابنها ، فيفتح لهم قلبه ويفتتح بما يقولونه . انها تخشى أن يخرج ابنها من طوعها وسيطرتها ، وينحاز إلى الناس ضدها . انها تخاف أن يفلت ابنها منها ، ويخرج من برائتها . وهو ابنها الوحيد ، عزاؤها وسلواها وما بقي لها من حطام الدنيا بعد أن مات زوجها مقتولا ، فقد كان جمالا وهجم عليه الجمل . برك على صدره ، وأكل ذراعه ، ومات . لكن من الذي قتله ؟ . أهو الجمل حقا ؟ يرقى الأمر إلى مرتبة اليقين ، ومع ذلك فكل شيء يحتمل عدم التصديق . وعندما يدب الشك في النفس تتزعزع الحياة ، وترتج الشخصية . ثمة فرق بين الواقع والنظرة إلى الواقع ، فالواقع هو ما أراه وبعبارة أخرى الواقع هو واقعي أنا ، من خلال عيني ، ونفسيقي ومزاجي ، من خلال أحزاني وذكرياتي وأوهامي . ومن ثم يمكن أن يتحول الواقع إلى وهم كبير ، وزيف باطل . فليس الإنسان آلة تصوير دقيقة محكمة ، وإنما هو دماء وعاطفة وعقل ، يلمس طريقه في معميات العالم الخارجي . ليس الإنسان مجرد انسجة وشرابين تلتقط وتسجل فحسب ، بل هو انفعالات وانطباعات وذكريات وانكاسات وردود أفعال أيضا . ولا يلتقط العالم الداخلي للإنسان ظواهر العالم الخارجي بقدر ما يعكس ظله على ذلك العالم الخارجي . وهكذا تتحول الحقيقة إلى صور متنوعة ، بعضها مهول ، حسب الجيب العميق الذي تخرج منه . ها هي امرأة متينة البنيان كشجرة لبخ عجوز ، في الأربعين من عمرها ، وهوقمة النضج ، تتسمع إلى ما في أعماقها ، وتنصت إلى ذكرى اليمة انشبت أظفارها في كيانها . ولا تلد بعبعات الجمل من الوجود الخارجي ، فهو في بعد ذاته ساكن خامد فاتر ، بل تتعالى كل الأصوات من أعماقها . ها هي امرأة فلاحه يفترض انها تحيا بين أحضان الطبيعة ، في الحقل ، وليس لديها انشغالات فكرية قدر ما لديها من انشغالات خارجية . ها هي امرأة بيدع المؤلف في وصف وضعها في فقرة قصيرة في افتتاحية المسرحية ، فيقول إنها « تدخل ويدها مصباح من صفيح . تسمع العواء فترتعد . يسقط منها المصباح . ينطفئ تولول . تنسحب إلى الداخل » . هذا في الواقع وصف نفسي أريب ، ترجمته أن هذه المرأة الجرمة تصفى إلى اصداء نفسها ، فيسقط مصباح العقل الصدىء

وينطفئ ، ويخلف حياتها كلها في الظلام . الظلام نبع الأوهام والاباطيل ، نبع الاشباح والظلال ، نبع المخاوف والصرخات . هاهى المرأة تستدير ، وكأنها تخاطب امرأة أخرى « سامعة يا اختى ؟ سامعة .. أهو .. ملو البيت .. ملو ودانك .. ملو الحارة .. ( تشير ) سامعة ؟ ملو الدنيا والحق انهم « ملو حياتها » .

واين هذه المرأة مسلوب الارادة ، واقع تحت تأثير أمه ، معصوب العينين . والخوف كل الخوف أن تقع العصابة عن عينيه ، وتنقشع الغمامة عن مقلتيه ، فيرى ما لا تريد أمه أن يراه . أن الصراع في هذه المسرحية - كما هو صراع بين الداخل والخارج - هو صراع بين ارادة تريد أن تفرض ما تراه وارادة أخرى يُخشى أن تجرؤ فترى ما يحلو لها أن تراه . انه صراع بين امرأة وقع منها المصباح ، وعاشت في الظلام ترى أشباحا ، وبين فتى « جاء من البلد الثانية » . تقول له الأم « تعال في حضنى بعيد عنهم .. أقفل ودانك وعنيك .. اسمعنى أنا أمك .. تعال » و « يحاول الابن في بطله وشرود أن يقلت منها دون جدوى » انه الصراع الذى يثيره تشايكوفسكى في باليه « بحيرة البجع » بين البجعة والساحر .

يريد الابن أن يسمع وينصت . وتقول له الأم « لا .. لا .. مقيش .. الى بقوله بس .. اسمعه .. أنا ودانك » انه صراع بين عالم داخلى يريد أن يصبح بالنسبة للآخرين عالما خارجيا . فالرؤية الفردية تتحول بدافع تتحول بدافع من الانانية والاثرة للتصحيح رؤيا جماعية ، فلا تقنع الرؤية الفردية بأن تظل جزئية ، وإنما تسعى إلى أن تصبح رؤيا كلية . وبعبارة موجزة انه صراع بين شخصية تريد أن تلتهم شخصية أخرى . فتقول الأم لابنها « مافيش حاجة تشوفها .. شوف امك بس .. أنا عنيك .. شوف الى قدامك .. البعيد لا .. أنا سمعك وشوفك » ويصبح الابن « مش سامع ولا شايف » .

لا تريد الأم بأية حال من الأحوال أن يستمع الابن إلى غيرها ، إلى كلام الناس ، إلى كلام أهل البلد .. لا تريده أن يعرف ما هو « المستخبي » فهم تخشى هذا « المستخبي » وربما تخشى على ابنها منه . وهى تتصرف - حسب الظاهر - تصرفا معقولا بما لها من وصاية وولاية على ابنها الذى تعتبره على

الدوام صغيرا ، غير قادر أن يقف على قدميه مستقلا ليفهم « المستخبي » لكنها لا تريده في الواقع أن يكون له عالمه الداخلي الخاص به .

لا وجود للعالم الخارجى بالنسبة للأم اذن ، ولا وجود أيضا لأى عالم داخلى آخر غير عالمها . انها تكره الخارج وتمقتة ، ولا تريد أن يكون ثمة روى لهذا الخارج إلا رؤيتها هى . لماذا تخشاه ؟ المجرد الأثرة وحب السيطرة ؟ المجرد نزعة ذاتية منحرفة أو مريضة ؟ أم أن ثمة ما يخيفها فى ذلك الخارج ؟ هل هناك شعور بالألم أو الذنب ؟ هل قتلت هى زوجها الجمال ، أو شاركت فى قتله ؟ هل كانت هى الجمل الغدار ذاته ، أو كانت قد قادتة أو حفزته على أن يهجم على زوجها ويرديه الهلاك ؟ هل نكصت عن المسارعة إلى نجاته ، أو تراخت فى اغاثته مما حمل روحها بالهم والتأنيب ؟

لنستمع إلى الأم تقول لابنها « بتسمع ايه ؟ بيقولوا لك ايه ؟ ( تشير اليهم ) سمعاهم ( بحدّة ) بيقولوا امك عملتها .. امك غدارة ( تشير إلى نفسها ) أنا ؟ فيه حاجه ؟ شايله حاجه جوايا ؟ فى عيب فيه ؟ قولوى .. اتكلموا .. بلاش تضحكوا » .

ولننتقل هنا بعض الفقرات الموحية : « الجمل كان طول النخلة » والأم « كشجرة لبخ عجوز » والجمل « برك عليه .. طرحه فى الأرض .. بعد ما نهش الدراع .. » وهى « لسه جواها الدراع » .

يريد الابن أن يعرف « الى وقع » وعندما يفلت من امه مبتعدا تصرخ فيه « لا .. لا .. حاقول .. بدل ما يقولوا .. أقول أنا .. الى وقع . انا كنت هناك .. ومكنتش احبه . كان جمال ، وكان دايمًا غضبان ومكنتش يتكلم ، ومكنتش يشاور ، كان ساكن .. وكان أصغر ، واديه كبيره وكله وحش . ومكنتش يحب ، ومكنتش يكره ، ومكنتش يقوم م الحته الى يرسى فيها وكان دايمًا مع الجمل ، والجمل كان يكرهه . وكان بيخاف منه ( تتوقف ) كان مبحبوش .. كان يشيللو .. والجمل غدر به ، الجمل غدار » .

اذن ، فقد تأمرت الأم مع الجمل ضد الأب ، ضد الملك ، كما حدث فى « هامليت » ، وكان على الابن أن يعرف - مثل هامليت - من قاتل ابيه : « عاوز اسمع وأشوف ما اقدرش .. لازم اسمع .. لازم أشوف .. ( للناس )

الحكاية .. الحقيقة .. ( يتسمع ماذا ذراعيه إلى الامام ) ، أنا منكم ..  
قولولى .. »

وينتاب الهلع الأم ، فقد أوشك الابن أن يلتقى بالعالم الخارجى ..  
بالناس .. « بالمستخفى » .. « أصلهم حولينا ، ومفيش حته من غيرهم .. فى  
كل مكان .. وكانوا فى درا النخل ، وتحت النخل .. وورا الجسور ، وعند  
الهدار .. وفى السما .. وتحت الأرض » رغم انه « مكنتشى فيه ناس ، والدنيا  
بتاكل نفسها تحت الشمس » ينتاب الهلع الأم ، فقد أوشك الابن أن يثبت  
وجوده « أنا موجود .. موجود .. أنا هنا .. موجود » أوشك الابن أن ينفض نير  
الأم عن كاهله ، فيتملكها الرعب ، وتترزّل الارض تحت قدميها .

وعند ما يستبد الخوف بالقلوب يفضى إلى الجريمة . فى « القاعدة  
والاستثناء » لبريخت نسمع القاضى يقول « اذن ، فانت معترف بان الاجير كان  
على حق فى كرهه لك ، هذا جميل منك ، اليس كذلك ؟ واذن فانت حين قتلته قد  
قتلت نفسا بريئة . هذا حق ، لكنك لم تقدم على ذلك إلا لانك لم تكن تستطيع  
أن تعرف ان كان ما يضره لك خيراً أو شراً . نعم ، نعم ، مثل هذا يحدث فى  
دوائر البوليس ، فانت ترى عساكر البوليس يطلقون الرصاص على جمهور من  
المتظاهرين .. على قوم لا شك فى انهم مسالمون فما الذى يجعلهم يطلقون عليهم  
الرصاص ؟ لماذا يفتكون بهم ؟ الجواب ، بسيط ذلك لانهم لا يستطيعون أن  
يفهموا عدم مبادرة هؤلاء المتظاهرين إلى اقتلاعهم من فوق ظهور خيولهم  
والفتك بهم لساعتهم .. فاذا أطلقوا عليهم الرصاص فذلك لانهم خائفون ..  
هذا كل شيء .. وشعورهم بالخوف هو الذى يؤكد سلامة ادراكهم .. لهذا  
يتعذر عليكم أن تدركوا أن هذا الاجير كانت بمثابة الاستثناء من القاعدة »  
( من ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى - بمجلة المسرح - العدد الثانى )  
الخوف اذن يدفع إلى الجريمة والضعيف والخائر والجبان أشد اقبالا على  
الجريمة من القوى الواثق الشجاع ) .

وتحت تأثير الخوف تبدأ المراوغة والمخاتلة ، فتقول الأم « محصلش  
حاجة .. والى حصل حصل .. وانتهى .. نتساه .. نقفل لبواب .. أصل كنت  
أكرهه .. وأنا احبك .. كان سهيان وميت وأنا باحبك .. أنت عنيه .. أنت

اديه .. أنت سندی .. أنت كفى .. وإكمامك دى هتفضها على تربتى  
وتمشى .. تقعد شويه زعلان وتمشى .. »

ها هى الام تستجدى عندما سقط القناع وانكشف « المستخبي » . ها  
هى الشخصية القوية تستجدى الشخصية الضعيفة ، وعندما تظهر بقع  
الدماء على الاصابع المجرمة ، لكن المجرم إذا كان يضعف امام العدالة  
والضمير ، الا أنه يمضى فى الدفاع عن نفسه ، وتقود الجريمة إلى الجريمة .  
متى انطفأ نور الحب ، وسادت ظلمات الكراهية توالى الجرائم والشور .

وفى معرض الدفاع عن نفسها تحكى الام القصة كما تريد أن تحكيها  
« ده كثير .. انت ابنى .. وأنا الى اقول .. اسمع منى .. اسمع الحكاية ..  
الحقيقة » وتمضى شخصية الام تنمو وتتضخم فى حين تتضال شخصية الابن  
وتتآكل وتتزوى وتستسلم .. فلتستمع إلى الام تروى ما حدث : « أنا لما وصلت  
كانت الدنيا فرن كبير ، والجمل هايج وابوك ع الأرض ، وبيعوى والدراع فى  
حنكه ، مفيش رجل ( فترة ) وأنا مكنتش احبه .. كنت بخاف ، قربت منه  
( تقترب من الابن ) وجبت القلة ( تتوقف وتقع عينها على قلة قديمة ) خدت  
القلة وقلت اسقيه ، وصرخت .. وسكت .. قلت اسقيه .. الدنيا كانت حر ..  
ضهر .. وجوا غليان .. ويرا غليان .. نار فى كل حته .. نار .. قلت اسقيه ..  
اطفى النار وهو كان بيصرخ من الى فيه .. واقع ع الأرض .. والدم بيطفح  
منه .. مليت عليه .. قلت اطفئها .. واخلص .. وقلته اشرب .. اشرب ..  
اشرب .. » .

يدافع المجرم عن نفسه ، وتقود الجريمة إلى الجريمة . متى انطفأ نور  
الحب وسادت الظلمات ، ظلمات الكراهية ، توالى الجرائم والشور . كان لابد  
للأم أن تقتل من شك فيها ، من هيح الام جرحها الذى لا يندمل .. انظر إلى  
نفسك ، عندما يقترب الطبيب لينزع الضمادة عن جرحك ، حتى كى يطبك  
ويشفيك . قد تجد نفسك ، بحركة لا ارادية ، تمد ذراعك لتمنعه ، لتصدنه عن  
أن يلمس جرحك . وهذا ما تفعله الام . بحركة ملؤها الألم تدافع عن جرحها  
المتقيح ، وتقتل ابنها سواء قتلا ماديا أو قتلا معنويا كما فى « الدرس » ليوجين  
اونيسكو ، وذلك بأن تند شخصيته ونزعتة الاستقلالية . فالذى يؤلم الام فى  
هذه اللحظة ليس ابنها بقدر ما يؤلمها اقترابه من اكتشاف الحقيقة .

تخرج الأم من صندوقها ، اى من أعماقها ، قنينة صغيرة تخفيها في صدرها ، ثم تسكب منها في القلة قطرات تسقيها للابن الذى يشربها في وقفته المنكسة فيذوب ويندثر . تذوب شخصيته وتندثر نزعته إلى فتح الشباك الذى يطل على جيبها الحافل بالكراهية والمقت ، بالمقت الذى جعلها تنطوى على نفسها ، وتغلق على روحها الابواب ، وتخاف العيون ، وتتوجس خيفة من الهمسات . عندما « يتسلل الابن إلى الخلف حتى يلامس الابواب الداخلية » تهب الانا السفلى وتشحن أسلحتها لتواجه ذلك الذى يتحسس طريقه إلى دهاليزها العظيمة المظلمة .

عندما تفقد النفس اتزانها وصحتها تضحي منحرفة ، تتظاهر بغير ما تبطن ، وتجاهر بغير ما تضرع . يخاف الناس بعضهم ولكنهم يعزون بعضهم بعضا أيضا . ما ابدع الاقنعة التى تخفى وجوده المردة والمسوخ .. « أحنا واحد .. أحنا لبعضنا » كان يجب أن يكون الديكور كله رماديا باهتا اذن ، حتى إذا لم يذكر المؤلف ذلك في مقدمة مسرحيته .

يتشجع القاتل الجبار في مواجهة الناس ، وفي حضرتهم ، لكنه ينهار عندما يخلو إلى نفسه . ان العقاب الذى لا ينطفىء يكون عندما يخلو المرء إلى نفسه الأثمة ، ويتأجج النار التى لا تضمدها حتى آلاف القتل من الماء ، عندما يواجه الانسان نفسه ، عندما يرى القاتل وجهه البشع في المرأة ، عندما تطارده « الايرينيات » ( الهات الذدم والعقاب في التراجيديا الاغريقية ) بلا هوادة أو رحمة ، عندما يتصاعد اليه من الجب السفلى فحيح الأفعى التى تلثف على روحه وتلدغها كل لحظة آلاف اللدغات .

ولهذا فمع اطراد وصول المعزين الذين يتحركون في بطء وهمود ، وإيقاع حزين قرب نهاية المسرحية يزداد ثياب الأم « وتصل واقعيتهما إلى مداها » . لكن عندما ينصرفون وتلفها الوحدة من جديد ، يعود العذاب حادا ممضاء كما كان ، وربما عاد أشد عنفا وأكثر قسوة . فالمرأة الآن قد فقدت الزوج والولد ، ولم يبق امامها الا نفسها عارية منعزلة . ستحاولها وتداولها ، وتحاول أن تقنعها ، وعندما لا يصل الدواء المؤقت إلى الابراء من العلة الدفينة ستاكل الروح الشريرة نفسها . فالكراهية داء عضال ، ووباء يقتل من حولنا ، ثم يستدير ليقتلنا نحن أيضا الذين انغرس فينا الداء العضال .

« انتو جيتوا ؟ قولو عايزين ايه .. فيه حاجة ( تتأمل نفسها في ريبة )  
انا مخيبة حاجة . ( تتسائل ) مش مصدقين ؟ مش داخل ودانكم كلامي لسه  
يرضه ورايا .. ملوش آخر ؟ ( تتوقف ) انا اللي عملتها ( بحدة ) سميت ابني م  
القلة .. انا .. اتكلموا .. بلاش تقفوا كده .. وتضحكوا في عب بعض ..  
بتضحكوا ؟ مش مصدقين ؟ كده ؟ انا .. انا اللي عملتها .. انا يا ناس ..  
يا ناس .. انا ؟ » . ويسدل الستار .

قد لا تكون الام قد قتلت الاب . قد يكون الجمل قد التهم ذراعه وارداه  
الهلاك دون تدخل من الام او من أحد ، لكن الام كانت تتوق من الأصل ان  
يقتل زوجها . كان قلبها يفيض بكرهه ويغضه ، وكان مقتها له قد وصل إلى  
حد الاثم . وعندما رآته قد قتل اندلعت فيها نار الشعور بالذنب . وعندئذ تكون  
هذه المسرحية على مستوى نفسى متنازع . وتلقى الزوجة جزاءها فالشعور بالاثم  
لا يقل فاعلية على النفس البشرية عن ارتكاب الاثم ذاته .

« الشبابيك » :

تنتهى مسرحية « الشبابيك » بأن يعم الدخان المسرح أتيا من « الأرض  
الجوانية » ليخفق سادة القصر .

وكان المؤلف اراد أن يشارك أمته في انتفاضتها على الاقطاعية ورأس  
المال فاختمت مسرحيته بعل يومىء إلى ثورتها ، الا أن هذا الحل جاء من  
الناحية الفنية بلا مقدمات كافية ، مما جعله مجرد لمسة تكميلية لا عسبا  
أساسيا ولا تيارا متدفقا مطردا في المسرحية . ولا يغير من ذلك أن ثمة  
اشارات عرضية إلى هذه النتيجة في ثنايا المسرحية ، مثل عبارة « بيوتهم  
بتتكسر وتقع على اللي فيها وتاكلها الأرض .. والفلاحين وسعوا الجرن » وعبارة  
« اللي فوق يصبح تحت في بيوتهم .. والفجر والفلاحين والشرافه بيحطوا  
اديهم عليها يوم بعد يوم .. هى دى بيوتهم . » .

وتعتبر « الشبابيك » خطوة من شوقي عبد الحكيم للخروج بمسرحه من  
العالم الداخلى ، من « منطقة الشعور الداخلى » - على حد تعبير يحيى حقى في  
مقدمته - لكن هذه الخطوة ليست خطوة كبيرة ، فهى لا زالت مسرحية تدور في

« الأرض الجوانية » . وكان من اللازم أن يكتب شوقي عبد الحكيم « ملك عجوز » حتى يخرج إلى حيث ضوء الشمس .. إلى حيث الحركة الايجابية .

« ملك عجوز » :

يرسم المؤلف في « ملك عجوز » صورة لمجتمع كله زيف وخداع للشعب . يهيب الحاكم بالرعية أن تصبر على بلواها . ويلقى تبعة ما هو واقع بها على قوى شريرة أجنبية ، ويتصل من تبعيتها . وإذا تملط الشعب فهو يوجه ذلك التملط وجهة أخرى . ويصرف أنظاره عن مصدر البلاء الحقيقي . ولقد الفنا هذا الوضع في دول الملوك والاباطرة الذين يصورون لشعوبهم أهدافا مهولة يعبتونهم ويدفعونهم نحوها حتى يأمنوا أن يفرغوا لهم فيحاسبوهم حسابا عسيرا . وقد يصل الأمر بملك من الملوك أن يتمسكن ويتذلل لشعبه ، مذكرا بأياه أنه عجوز ، حتى يثير فيه نوازع النخوة والشهامة ، داعيا إياه في خبث أن يلتف حوله ويلتصق به .

ها هو الملك في مسرحية شوقي عبد الحكيم يتوعد إلى شعبه : « انا منكم .. ولايس هدوم أبويا .. وأبويا منكم .. ولايس هدوم أبوه .. وأبوه منكم ولايس هدوم أبوه » ثم يتصل من مسئولية الشقاء الرازح على الشعب « البحر موش في أيدي .. والوحش واقف في السكة .. والموت في كل مكان » .

ويبدو أن ثمة تحالفا خفيا بين الملك والمارد « سعدان رأس الفول » ذلك التحالف الذي رأينا تطبيقا معاصرا له في الاحلاف الاستعمارية . إذ يقوم بين بعض الحكام والملوك الرجعيين وبين ساداتهم المستعمرين موثيق خفية غير مكتوبة ، مبناهما المصالح المتبادلة والاهداف النفعية المشتركة .

لننظر إلى نقد المارد لسياسة الملك . وبينهما موثيق خفية يجهلها الشعب : الملك حتى يستمر حكمه ، والمارد حتى يستمر ابتزاز له لدماء الناس « سعدان رأس الفول » مارد كبير ، والملك مارد صغير يريد أن يحمي نفسه بأن يندمج في الشعب ويلتصق به « ويقلعهم الهدوم .. وهدومه غير هدومهم » لنستمع إلى المارد الكبير ينتقد المارد الصغير عندما ينزل في هذا الاخير في سياسة من شأنها أن تنفض الصبر والاستسلام عن قلوب رعيته ، وتعرض



للقيام بعمل ايجابي من جانبيهم . لنستمع إلى « سعدان رأس الغول » ينتقد سياسة « الملك العجوز » جنون .. الملك هيق .. الملك يقطع هدومهم .. الملك ييفتح عينهم .. الملك صابه العجز .. الملك بيقتل نفسه .. الأول يقتلونى .. وبعد كده يوقعوه .

لا امان فى تلك المملكة ، بل خوف ، وشر .

بالرغم من أن ثمة تحالفا بين الملك والمارد « سعدان رأس الغول » ، ومصالح متبادلة بينهما ، الا أن الأرض ليست مستقرة تحتها . فيخاف كل منهما الآخر ، ويتوجس خفية . ويسبب هذا ارتباطا فى الروابط فيبدو المجتمع لا استقرار فيه ولا دوام له . ها هو « الملك العجوز » يحاول أن يورط شريكه رأس الغول . ها هو يدبر تمردا ضده « اصحوا . وكل واحد يسحب عصاته .. وفيه سكتين .. وف مره واحد منكم هيحط رجله ع السكة .. ويصل .. ويحط الحربه بتاعته فى جنبه ( يشير الملك إلى الخلف . يتقدم منه الخدم ، ومعهم العصى . يتناولها منهم ، ويوزعها بنفسه . يتسلم كل رجل عصا ، ويسلمها لمن يقف خلفه ، فى صمت ) ..

ويدهش المارد من هذا التصرف الاحمق الخبيث « العصى فى اديهم .. ملك بيفرق عصى .. ملك بيفرق سلاح .. ملك غريب .. ملك خايف وهو فوق .. »

ولقد طلع من صفوف الشعب يوما من الايام من فكر أن يخلص البلد من شر المارد « سعدان رأس الغول » فتأمر عليه كل من الملك وسعدان ، وأوقعا به ، وصلباه جزاء وفاقا على جراته وجسارته .

« الوزير : بيتكلموا مع بعض .. ولتتين صلبونى .

المرأة : ( تستفسر ) سعدان ؟

الوزير : والملك . »

لكن من الطبيعى أن ذلك الذى خرج لينقذ البلاد من بلاء الغول ، وشره المستمر ، أن يسقط وأن تفشل حركته ، وتذهب ادراج الرياح ، فقد تردى « الوزير » فى شرك المغامر الشخصية والمكاسب الرخيصة . لم يكن هدفه الشعب ، ولم يكن وراءه الشعب . لقد خرج مغامرا ليحصل على الجائزة التى رصدها « الملك العجوز » المخادع لمن يخلص البلاد من بطش الوحش الرابض

عند موارد المياه . والملك في قرارة نفسه وبالاتفاق الضمنى مع الوحش ذاته يعرف أن هذه الجائزة لن تكون من نصيب أحد ، فهي مجرد شرك يقع فيه من تسول له جرأته أن يهب ليخلص البلاد من الاوضاع السيئة الرابضة عليها ، الخائفة لانفاسها .

« الملك : وبينت أمى .. ( تصعد الابنه الجميلة المحنطة ، وتقف على مقربة منه ) أمى .. شافين ( يتوعد ) والى يجيبه ميت ولا صاحى يأخذها ( يميل على الناس ) فتحوا ودانكم .. أنا بأقول .. ع المارد .. ع الشر .. يتجوز بنت الملك .. وأنا راجل عجوز .. »

« الوزير : كنت عايز اتجوزها .

سعدان : علشان تبقى الملك . بعد الى قدامك ما يمشى .. تبقى ملك . »  
ويلاحظ القارئ أن الملك إذ يعرض الجائزة يتوعد ، كأنه يهدد الناس بسوء المصير لو تقدم أحد لقوض المعركة مع المارد الغول . ويلاحظ القارئ أيضا أن الاميرة « محنطة » لأن ما من أحد قد نالها منذ امد طويل .

أن الخدمة الوطنية تقتضى من القائم بها أو المقدم عليها التجرد من الاطماع الشخصية . فكم من جسورين ضاعوا وضاع ما بدأوا من مجهود عندما فتحوا آذانهم لهؤلاء الأعداء وأن يظهر هؤلاء الأعداء بوعودهم الخالية بمظهر الاصدقاء المخلصين .

تقتضى الخدمة الوطنية اذن التجرد من فكرة الغنم مقابل الجهد والمخاطرة ، وتتطلب بذلا متواصلا دون انتظار لمطاء . ولم يخرج « الوزير المصلوب » لللاقة « سعدان رأس الغول » ومحاربتة اداء لواجبه أو ارضاء لضميمه ، بل طمعا في الجائزة الكبيرة والمكافأة السخية : في الاميرة ، وفي الملك بعد الملك .

وتتغير نغمة الوزير بعد أن وقع وفشلت حركته . ويبدو انه نادم أشد الندم . وسيمضى نادما شأن كل من ينحرف عن الخدمة الوطنية إلى تحقيق اطماعه الشخصية فيسقط ويتردى في الشرك .

لكن أين الشعب من البلاء الراشح على كاهله ؟ أنه يتعذب ، ويعانى العطش والجفاف والوباء والمهانة والمذلة ، لكنه مستسلم صاغر ، لأن ادراكه

لم يفتح ، ولم ينضج بعد . ها هو وصف الحال في المملكة « ملك عايز يستنه فوق ، وزير عايز يبقى ملك ، وست عايزه تحبل .. هي دى الحكاية » ها هي المرأة تقصص في لهفة عما يشغل عقل الشعب : اطماع وضيعة لا رفعة فيها ولا تطلع ولا ترفعه إلى مستوى العمل البطولي ، إلى مستوى استشعار ارادته ، وأعمالها في مواجهة كل من يقف في وجه كرامته ونهضته . ها هي المرأة وهي احدى بنات الشعب تقصص عن الرغبات « اللعب الحجلة .. والنطه .. واعوم .. وانام على التراب .. وميكنش فيه عطش .. انا عطشانه ( تحتضن جسدها وتحتسسه وتتلوى ) محرومة .. انها تبحث عن متع الجسد وراحتة ، عن حياة الدعة ، والخوار ، والهرب من آلام الحاجة .. ولا شيء غير ذلك . ومثل هذا المستوى المادى لا يتيح للشعب أن يرقى إلى مستوى مسؤولياته ، ويثبت وجوده كشعب حر في مسار التاريخ .

لكن هذه بداية الحكاية فحسب ، وهي لم تنته بعد . لا يمكن أن يقف الشعب عند حد « حب العياط » والحسرة والاستسلام للموت والهوان . لن يلبث الشعب أن يصرخ : « مين اللل يفكنى ؟ مين اللل يخلصنى ؟ » ويهب هبة واحدة في وجه الاستعمار « في كل حته » يضربونه بالطوب .. ويرجمونه ، ويدافعون عن « الحية » .. « في كل حته » يقتلونه .. « يحدفونه بالطوب » والعصى .. عند البحر .. وفي الحوارى .. والبيوت .. وتحت الزير .. وفي العتمة .. ويطردون الشر الذى في الخرائب « والحنت المهدة .. وجوامه » .

ويتراجع الاستعمار ، ويحاول التنصل من جرائمه واخفاء شروره . وعندما يفلت الزمام من يديه ازاء سورة الجماهير يصيح « سعدان رأس الغول » مذعورا « ما انتوا عايزين تقتلوني .. انا هاقتلكم في كل حته ، وبكل العصي .. »

وبعد أن ينتهى الشعب من القضاء على الاستعمار ، يستدير ليقضى على الغول الداخلى ولنسمع « الملك العجوز » يختتم المسرحية منهارا : « راحوا كلهم .. ( يتأمل المكان ) معدش فيه حد ( لنفسه ) هايعاربوا ؟ هايقتلوه ؟ في كل حته ؟ حتى جوامه ؟ ( يتسائل ) غرايب ! ( فترة - لنفسه ) وانا .. أنا ؟ الملك .. ملك الملوك ؟ ( فترة - يتلفت حوله متوجسا ) مشوا .. كلهم .. ما عدشى فيه صبر ؟ خلاص .. ( بجنون ) هيقتلوه .. ( بخفوت ) ويرجموا ..

يعملوها .. ( تخفت الاضاءة الخلفية - تشتت الموسيقى ) هنا .. معايا ..  
أنا الملك ؟ ملك الملوك .. يقتلونى .. بعد ما يقتلوه ( يتوقف الملك ويروح يتأمل  
يديه - تسمع من الخارج أصوات هتافات ، ولغط ، وضجيج لا حد له ، يزحم  
كل المسرح ) ادبتهم السلاح علشان يقتلونى » .

وايا من كانت نهايته أسبق ، الاستعمار او الرجعية ، فإن مصيرهما  
مشترك ودمارهما محقق . عندما يصحو الشعب يجد أن الاستعمار والرجعية  
هما عدواه الذين يجب أن يواجه اليهما سلاحه ، ويسدد اليهما حرا به .  
عندما تموت الانتهازية ميتة « الوزير المصلوب » ويتغلب الشعب على شهواته  
ويقف على قدمية راسخا كالطود فالويل للماردين : الغول قاطع الما ، والملك  
العجوز الاحق .

ها هو شوقى عبد الحكيم فى مسرحيته « ملك عجوز » قد انتقل من  
مسرح « العالم الداخلى » إلى عالم الحركة والابجابية الخارجية ، فقدم  
باسلوبه الذى لا يجارى مسرحية تتحدث عن انطلاق الشعوب بعد أن  
كان يدور من قبل فى جب الصدور .

بقى أن نقول كلمة أخيرة عن الاسلوب . أن شوقى عبد الحكيم يكتب  
الكلمات كما تسمع . أنها لغة سماعية معيارها الاذن . لكنها لا تفقد شيئا من  
وقعها عندما تقرأ بقلب شغوف . وهى لغة نفاذه ، ذات أيقاع ، أنها مثل صوت  
الامطار فى « ملك عجوز » : كلمات ثقيلة محسوسة .

وإذا فكرت الاجهزة المعنية بالمسرح فى ترجمة بعض أعمالنا المسرحية  
إلى لغات أجنبية فلا شك أن مسرحيات شوقى عبد الحكيم قادرة أن تحقق  
لنا الوصول إلى المستوى العالمى .



## رواية الخيال العلمى هل لها وجود فى أدبنا العربى

\* فى ديسمبر/كانون الاول ١٩٧١ م ، طالعنا مجلة ( دنيا العلم ) بقصة علمية لتوفيق الحكيم ، قيل فى ديابقتها إن الاديب الكبير كتبها منذ خمس عشرة سنة . وتحكى القصة عن الانسان فى سنة مليون .

ويصرف النظر عن حلاوة الأسلوب وبراعة العرض ، فقد انتهى توفيق الحكيم باسم ( القصة العلمية ) إلى ( قصة غير علمية ) .

وتختلف ( رواية الخيال العلمى ) عن أعمال أخرى قريبة الشبه منها . فإن الحكايات الشعبية و ( الحواديت ) مليئة بما يشبه الخيال العلمى ، ولكن مع فاروق جوهرى ، هو أنها ليست ( خيالاً علمياً ) بل ( خرافة علمية ) ولنتقبل هذا الوصف تجاوزاً على الرغم من أن ( الخرافة ) لا تتفق مع ( العلم ) .

### الخرافة العلمية

إن شطحات ( البساط السحرى ) و ( الحصان الطائر ) و ( طاوية الاخفاء ) و ( السلم الصاعدة درجاته إلى أجواء الفضاء ) و ( مصباح علاء الدين ) وغيرها من الصور الفنية التى احتوتها ( حواديتنا ) وحكايات ( ألف ليلة وليلة ) ذلك الكتاب الرائع الذى كان له تأثيره الضخم على الخيال الأوروبى ، عندما ترجمه جالان ما بين عامى ١٧٠٤ و ١٧١١ م ، وقدمه فأكهة شهية للفكر والفن فى الغرب كله . على أن هذه الرؤى وإن تضمنت خيالاً إلا أنه ليس على أى حال خيالاً علمياً ، وإن أمكن اعتبار مثل هذه النصوص ارهاصات لما عرف فى القرن العشرين ( بالرواية العلمية ) ويحضرنا فى هذا المقام ما كتبه طه حسين وتوفيق الحكيم ، فى روايتهما ( القصر المسحور ) على لسان شهرزاد ، وهى تخاطب شهریار ، فتقول له ان أحفادنا سيحولون كل هذا

الذى يبدو لك خيالات إلى حقائق ملموسة . فالراديو والتليفون والتليفزيون والطائرة والغواصة ، وغيرها من منجزات التكنولوجيا الحديثة ، ما هو إلا التجسيم العصري لخيالات الأجداد وأشواقهم التى تأقت إليها نفوسهم . وكما اجتازت هذه الأشواق الانسانية مرحلة الخيال إلى التحقيق ، فكذلك تطورت الحكاية إلى القصة أو الرواية العلمية .

وإذا أردنا أن نبين مبلغ الخلاف بين هذه النصوص البدائية بكل طلاوتها وبين رواية من روايات الخيال العلمى ، فإننا ندعو القارئ إلى أن يقارن رسماً لأحد تلامذة المدارس الابتدائية عن ( صاروخ ينطلق إلى الفضاء ) ، برسوم هذا الصاروخ فى إحدى محطات الفضاء .

وتختلف ( الرواية العلمية ) أيضاً عن كثير من الأعمال الأخرى ، التى تشبهها فيما تضمنته من ( غرائب ) ، نجدها فى قصص ( الأشباح ) و ( الأحلام ) و ( تصورات العالم الآخر أو مابعد الحياة ) و ( الرحلات الخيالية ) و ( الأعاجيب ) و ( الآثار ) و ( المغامرات العنيفة ) ، وتتكرر هذه النصوص فى التراث الفكرى والأدبى لعدد من الشعوب ليس كتوارد عرصى للخواطر ، أو كنقل واقتباس تأثرى ، بل كتعبير عن تشوقات القلب الانسانى ومخاوفه ، وهى تشوقات ومخاوف يتفق فيها البشر ، وأن اختلفت الصور التى يترجمون إليها هذه الأشواق والمخاوف ، والقوالب التى يصبونها فيها ، فالإنسان على الدوام يريد أن يتعدى الزمن ، وأن يقهر الموت ، وأن يحقق لنفسه الخلود والصحة والقوة والثراء وأكبر قسط من المتع . ويتضمن القلب البشرى الخير والشر ملتصعين متصارعين على الدوام ، فيعكس التعبير الأدبى ، ذلك فى أعماله مهما اختلفت اللغات وتباينت .

### **القصة السيكولوجية**

ويجب أن نضع موضع الاعتبار هذه التفرقة بين ( القصص العلمية ) وبين سائر ضروب القصص التى أوضحناها ، وذلك لأن القصة العلمية تختلف كثيراً بصنوف القصص الأخرى ، وبخاصة قصص الأشباح ، والرعب ، والمغامرات العنيفة . كما تختلف القصص العلمية عن ( القصص السيكولوجية ) التى برزت كنمط خاص من أنماط القصة والرواية . وكذلك

تختلف الرواية العلمية عن ( الرواية البوليسية ) وإن كانت الرواية العلمية تستعير أيضاً كثيراً من أساليب هذه الرواية ، بل وأحياناً تختلط بها . وبتطبيق هذا الذى قلناه على بعض القصص العربية التى وصفت بأنها قصص علمية ، نجد أن قصة ( ثقب فى جدار الزمن ) ، لنهاش شريف ، هى قصة من قصص الأشباح أكثر منها قصة علمية ، وكذلك فإن قصته ( عين السماء ) ، تعتبر قصة بوليسية . أما قصته ( القصر ) ، فهى أميل إلى أن تكون قصة من ( قصص الرعب ) .

إن ( الرواية العلمية ) هى نتاج هذا العصر ، الذى أصبح للعلوم فيه أهمية قصوى ، لم تكن لها فى عصور سابقة . وقد كانت ممارسات العلوم فى عصور سابقة سحيفة من قبيل السحر الأسود ، وقد عرف تاريخ الأدب بسبب ذلك عديداً من ( القصص السوداء ) التى يمكن أن تكون ذات قرابة بعيدة بالقصص العلمية الحديثة . بل إن هذا الضرب من ضروب الفن مرتبط أساساً فى العصر الحديث بالمجتمعات التى حققت تقدماً أكبر فى مضمار العلوم والتكنولوجيا . ولهذا كان مهد الرواية العلمية الحديثة فى المجتمعات المتقدمة ، أما فى البلدان النامية أو المتخلفة ، فإن هذه الرواية لا يكون لها أول الأمر وجود يذكر . وتقتصر قراءتها على أطر ضيقة كنوع من القراءات المثيرة للفضول . وتغلب قراءتها فى صفوف الشباب المتطلع إلى المغامرة . ولكن ما أن تفتح المدارس ، وتنشأ المعاهد والجامعات ومراكز البحوث بتغيير الحال ، وتنهى الفرصة لأزدهار رواية علمية تناقش فروضاً علمية وتجسمها فى حركة إبداعية . وربما كانت هذه الفقرة من قصة رؤوف وصفى بعنوان ( حب فى القرن الحادى والعشرين ) تعبيراً عن ذلك ، وتقول هذه الفقرة ( كان الصاروخ المسمى « الوحدة » . يحمل أول سفينة فضاء عربية « السلام » ، وبها رائدان فى رحلة للفضاء . وقد سبق هذا اليوم العظيم عدة تجارب لإطلاق أقمار صناعية عربية . وتوجت هذه التجارب بإطلاق أول رائدين عربيين إلى الفضاء ) ، ويمكن أن نلمس بجلاء مبلغ التفاؤل الذى تتضح به هذه العبارات ، ولهذا أيضاً ، فإن كاتب الرواية العلمية يكون عادة من المشتغلين بالعلوم ، أو على الأقل يكون قارئاً متابعاً للكتب والدوريات التى تعرض مكتشفات العلوم ومنجزات التكنولوجيا ، حتى يطرح فى أعماله الأدبية القضايا والفروض العلمية .

## الحقيقة والفرض العلمي

والرواية العلمية الحقة هي التي لا تقتصر على تقرير حقائق علمية ، بل تتجاوز ذلك إلى طرح فروض علمية ، تقيم عليها بناءها الفني . وإمام كاتب الرواية العلمية بالحقائق العلمية المستقرة ضروري حتى يستعين بها على رسم الصور الأدبية رسميا صادقا لا تفسده تقارير مجافية لما توصلت اليه العلوم . فإن تلك المجافاة لا تهدم عمله فحسب ، بل وتفقده القدرة على حمل القارئ إلى تصديق ما يروى له . ولكن الروائي العلمي مطالب بأن يتجاوز هذه الحقائق العلمية المقررة إلى نسج عمله من ( فروض علمية ) يجرى حولها الجدل أو الصراع الذي يجعل من النص المكتوب عملا روائيا أو قصصيا .

إن مهمة الروائي العلمي ومتعته أن يعرض لنا عوالم اجتماعية هي في أغلب الأحيان مرتبطة بالمستقبل . ويتوجيها إلى المستقبل ، يكون كاتب الرواية العلمية صاحب رؤية يطرحها علينا . ولهذا فهو يخرجنا من أطر الواقع المعاش إلى حقيقة رحيبة ، قد تكون أيضا رهيبة ومفزعة ، وذلك عندما يحدثنا مثلا عن أناس ضائعين في الفضاء أو تقمصتهم كائنات أخرى تتخذهم قناعاتهم ومظهرها ، أو عن كائنات أكثر ذكاء ودهاء ، سوف تغزوا كوكبنا أو تدمره تدميرا . ويبين من ذلك أن الرواية العلمية تتجه إلى الارتباط بمناقشة وضع الإنسان في الكون ، وبفضلها أتيح للقارئ أن يخرج عن اعتقاده في سيطرته المطلقة على مصائر كوكبه ، فوسعت الرواية العلمية ادراكه لحقيقة وجوده أو على الأقل نمت من حدسه لما يمكن أن يقع له في المدى الطويل ، وربما جعله ذلك أكثر تضامنا مع رفاقه البشر لمواجهة أخطار المستقبل . كما أن مكتشفات العلوم ومنجزات التكنولوجيا يمكن أن تصل إلى الرجل العادي عن طريق الرواية العلمية بأسرع وأسهل مما تصل اليه كحقائق معملية أو أكاديمية جافة . فالفن أقرب إلى وجدان الإنسان من العلم ، وإن كان مصير العلم والفن في النهاية ملتصقا أشد الالتصاق . ولهذا فإن الدور الذي يلعبه الكتاب الذين يأخذون على عاتقهم تبسيط العلوم لعامة القراء هو دور كبير ومرتبطة بالتبسيط بالتمهيد لظهور الرواية العلمية ، ولقد كان الأستاذ سلامة موسى ، واحدا ممن يدين إليه كتاب الرواية العلمية بالكثير ، فقد جاهد لضبط الفكر العربي على إيقاع حركة العلوم وتقدمها في العالم المعاصر ، مهيباً بذلك الطريق لتقبل كتابات المحدثين



ممن اتخذوا من العلوم ومنجزاتها مادة لأعمالهم الأدبية ، من أمثال نهاد شريف ورؤوف وصفي .

وتبقى أمام الروائي العلمى عقبة ضخمة ، هي كيف يمكن أن يقنع قارئه بواقعية هذه الغرائب التى يحكيها ، أو بعبارة أخرى ، كيف ينقل القارئ من ( الواقعية القريبة ) ، التى تكبله إلى ( الواقعية البعيدة ) التى يلوح له بها .

### **الواقعية .. الغريبة والبعيدة**

وقد استطاع الدكتور مصطفى محمود ، أن يقدم لأدبنا العربى لونا جديداً من ألوان الرواية ، وربما كان أهم ما فى روايته ( المستحيل ) ، هو قدرة هذا الطبيب على تشخيص مرض العصر الحاضر ، ذلك المرض الروحى الذى يراه فى الاحساس بالاغتراب . و ( الغريب ) الذى يصوره مصطفى محمود ، هو الانسان الذى يبحث لحياته عن معنى ، ويؤمن بأن الحياة لها معنى ، ويرى أن بطولته فى أن يجد هذا المعنى .

وقد طرح مصطفى محمود ، فى روايته الثانية ( الأفيون ) قضية من أخطر القضايا فى تاريخ الانسان ، وأشدها إلحاحاً فى العصر الحاضر ، قضية الصراع بين قوى المادة وقوى الروح ، بين دائرة العلوم ودائرة المجهول ، بين نتائج المعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفى . وانتهى إلى أن ما نهله لا ينبغى أن يلغى ما نعلمه ، وأنه إذا كان هناك مجال للمعرفة الصوفية فإن المعرفة العلمية ، حتى إذا كانت لا تكفى وحدها للوصول إلى اليقين ، تكفى لكى تسيّر الحياة . فالسماء داخل العالم وليست خارجه ، أما كل ما هو غير انسانى أو كل ما لا يضاف إلى الانسان فهو غير موجود ، على الأقل بالنسبة إلى الانسان .

ونجد عند مصطفى محمود ، فى ( العنكبوت ) فارقاً بين الزمان الواقعى الحى ، زمان التطور والديمومة ، وبين الزمان الرياضى المجرد ، زمان عالم لا يكف لحظة عن الفناء والتجدد .

وفى رواية « العنكبوت » تصور مصطفى محمود الزمن على أنه « ديمومة » يرتبط فيها الماضى بالحاضر والمستقبل . وتصب أمواج الماضى فى

الحاضر لتمضى متدفقة في جريان دائب الى المستقبل الذى يصبح بدوره حاضرا ثم ماضيا الى ما لا نهاية . ان البرعم كان بذرة ، وهو ليس مقصودا لذاته وبذاته ، بل هو الموصل الى بذرة أخرى يتواصل بها الوجود ، وذلك بفضل « طاقة حيوية » تستهدف ابداع صور جديدة للحياة ، من خلال تطور مستمر . ومن ثم فإن الأجدر بالتأمل للوجود ، في نظر مصطفى محمود ، الا يشغله « عرض الموت » الذى يتلاشى ازاء « الخلود » الذى التعاقب اللانهائى لحلقات التجدد الاستمرارى لتنتاجات « الطاقة الحيوية » الكامنة في أعماق الوجود .

إن مصطفى محمود يعطى في روايته ( لغز الموت ) اجابات لم يسبقه اليها روائي عربى ، فهو يؤكد أن الحياة متجددة والطبيعة دائمة البحث عن أشكال جديدة ، ربما متطورة أيضا . ويتسلل ما جال من خواطر على صفحات كتابيه ( أينشتاين والنسبية ) و ( لغز الموت ) إلى رواياته اللاحقة ، فيقول بطله الدكتور توفيق في ( الخروج من التابوت ) : « لا موت هناك . ليس بعد الحياة الاحياء . وأقول لمن يسألنى عن متوسط عمر الانسان إنه اللانهاية » .

وكى يدال مصطفى محمود ، على هذه النتيجة يلجأ إلى ( النظرية النسبية ) فالمادة - على حد قول امرى خان أحد أبطال ( الخروج من التابوت ) - لم تعد في ضوء العلم الحديث صخرة صماء . انها مجرد ذرات ، وما الذرات سوى مجموعة من الالكترونات والبروتونات ، وما الالكترونات والبروتونات في النهاية الا شحنة كهربائية . أى مجرد طاقة . ومن ثم فقدرة الروح امتداد شفاف لقدرة المادة ، ما دام الاثنان ، الروح والمادة ، شىء واحد في التحليل الاخير .

ويسقط التصور التقليدى للمادة بصيرورتها في التصور الحديث حركة أى طاقة يسقط التصور التقليدى للزمان والمكان معا فقد كانت الفكرة القديمة عن المادة هى المصدر الذى تفرعت عنه الفكرتان الاخرتان ، فليس المكان إلا مكان المادة ، وليس الزمان إلا تتابع المادة في وعى الانسان .

وإذ تسقط النظرية السببية بدعائهما الثلاث : المادة ، والمكان والزمان ، تحل محلها النظرية النسبية التى ترى أن هناك بعدا رابعا ، غير مرئى للمادة هو الزمان ونعرفه بالحس والتخمين ، وتقتصر حواسنا المباشرة على ادراكه .

( راجع كتاب الأستاذ جلال العشرى بعنوان « مصطفى محمود شاهد على عصره » ١٩٦٧ م )

## الرواية العلمية الجديدة

وإذا كانت اهتمامات مصطفى محمود ، قد انصرفت إلى مجالات أخرى غير مجال ( الرواية العلمية ) الذى كان له فيه زيادة غير منكورة ، فإن الروائى القاص نهاد شريف ، قد راح يثرى هذا المجال بالعديد من أعماله الروائية والقصصية ، وبعد أن قدم روايته ( قاهر الزمن ) عام ١٩٧٢ م ، قدم مجموعته القصصية ( رقم ٤ يأمركم ) ، عام ١٩٧٤ م ، ثم صدرت له روايته الثانية ( سكان العالم الثانى ) ، هذا فضلا عن قصص عديدة نشرت بمختلف المجالات العربية .

ولعل من أفضل ما كتبه نهاد شريف ( مندوبة فوق العادة ) و ( نهر السعادة ) ، ففي هذين العملين حقق نهاد شريف التوازن المطلوب بين المعلومة العلمية والصياغة الأدبية ، فلم يجر العلم على الفن ، ولم يهبط الفن إلى درك الأكذوبة الحلوة . لقد تحقق للعملين المذكورين طعنة العلم ومواساة الفن . ومن خلال علاقات انسانية دافئة تسرى الفروض العلمية ، ويكتسب النص الأدبى بشجنية شاعرية يذوب فيها جفاف المادة المقدمة .

ومن انشغالات نهاد شريف ، فى أعماله القصصية والروائية جهود الانسان للتغلب على مشكلة الموت ، وإطالة الحياة ، وهذه محاولات الدكتور حلیم صبرون فى ( قاهر الزمن ) ، ومحاولات الدكتور متولى الزيتونى فى ( القصر ) ، وفى كثير من قصص نهاد شريف نقرأ عن هجرة الانسان إلى المستقبل .. ففي قصة ( لكى يختفى الجراد ) نحن فى القرن الحادى والعشرين ، ونعاين هجوما من جراد كونى على الأرض لآبادة سكانها واحتلالها . وفى قصة ( رقم ٤ يأمركم ) ، وقد وجه سكان المريخ ( بيانا إلى مخلوقات الأرض ) ، وفى قصص مثل ( وجهان لقصة واحدة ) و ( حادث غامض ) ، نجد بشرا خرجوا إلى الفضاء الخارجى ، استقروا فى مرصد بعيدة ، أوركبوا الصواريخ والأطباق الطائرة ، وكما تدفعنا بعض القصص إلى السنوات المليون المقبلة ، فإن بعضها أيضا يرجع بنا إلى مليون ألف عام

سابقة . وفى قصة ( حذار إنه قادم ) ، يتحدث نهاد شريف عن الزمن الآتى الذى سيندثر فيه البشر ، ويبقى محلهم ما صنعوه من بشر آليين . وفى قصة ( الهجرة إلى المستقبل ) ، يتحدث المؤلف عن توق الإنسان إلى إطالة عمره بأن يحيا الأزمان التى يريدتها وذلك بعمليات التبريد لسنوات طويلة ، كما يدعو نهاد شريف إلى السلام ، ويحذر من أسلحة الدمار النووية ومخزونها . وقد روعه أن قلة ضئيلة من العلماء فى العالم يعملون حقاً من أجل السلام وخدمة البشر ، فتخيل جماعة مخلصه من العلماء تلجأ إلى قاع المحيط تتخذ منه قاعدة لها توجه منه جهودها للدفاع عن الانسانية وحمايتها . وأقام نهاد شريف على هذا الخيال العلمى الانسانى روايته ( سكان العالم الثانى ) .

ويسهل على نهاد شريف ، اقناعنا عندما يحدثنا فى أعماله عن تجارب أطباء تجرى فى سنواتنا المعاصرة ، ولكننا نفقد القدرة على التصديق ، عندما يحدثنا عن تجارب فضائية يجريها رواد فضاء مصريون فى سنوات بعيدة مقبلة ، لماذا يمكننا التصديق فى الحالة الأولى ، ويصعب علينا ذلك فى الحالة الثانية ؟ فى الاجابة على هذا السؤال ما يكشف عما يتوفر للرواية العلمية من قوة وما يعتمدها من قصور ، او بعبارة أدق يكمن فى هذه الاجابة مصير تلك الرواية وقدرها . ويمكن أن تكون اجابتنا على ذلك أن ممارسات الطب حقيقة من حقائق حياتنا اليومية ، أما ارتياد الفضاء فليس لنا به أدنى صلة الآن ، فكيف نصدق أن رائد الفضاء حسنين او محمود مثلاً ، قد فعلاً كذا وكذا ، وأن رائد الفضاء المصرى وهو يقود صاروخه متجاوزاً غلاف الكرة الأرضية ؟ إن عنصر الصدق هنا يتزلزل حتى إذا ما تحايل المؤلف على ذلك بأن يقول لنا إنه انما يتحدث عن أعمال ستجرى فى الأعوام الألفين القادمة ، بل إن التصديق يضحي بهذا التحايل أشد صعوبة .

وفى قصة ( القصر ) ، وهى من قصص الأعاجيب واثارة الرعب ، يحاول الدكتور الزيتونى ، أرجاء الموت وإطالة الحياة ، وذلك بالسيطرة على مرض الشيخوخة وتأجيل سريانها سنين عديدة ، وقد توصل هذا الطبيب المعمر إلى اكسير عمد إلى تعاطيه ، وإلى تجربته على من لجأ إلى قصره الغامض المنيف بغية التمتع بسنوات اضافية من الحياة ، على الرغم من أن الشيخوخة قد استبدت بأجسامهم ، ولم يقو الاكسير المذكور على تجديد مظهرهم رغم ابقائهم على قيد الحياة : ومن أجل ذلك فهم يلوذون بقصر الدكتور الزيتونى ،

ولا يخرجون منه الا متسللين تحت جناح الظلام ، حتى لا يثيروا تقزز الناس منهم ، والاعتداء عليهم . في هذا الجو المرعب من الظلمة والعزلة والظلال تدور أحداث القصة .

وتقودنا مثل هذه الأعمال إلى ( المجهول ) والانسان متشوق إلى فض الغازه . ومن هنا تلعب رواية الخيال العلمي باليابنا ، وتستحوذ على اهتمامنا . ولهذا فالكاتب يجب أن يكون قادرا على أن ينفذ ببصيرته إلى غوامض الوجود ، سباقا إلى طرح أسئلتها ، واستجلاء اجابات لا نطالب بأن تكون صحيحة . بل يكفي أن تكون محتملة الصحة . ويجب أن يتوافر في الكاتب هنا شرس حبرى ، وهو أن يحملنا على أن نثق في أنه ليس دجالا مشعوذا يتلاعب بنا دون أن يكون لديه شيء يقوله . ولهذا فإن كاتب الرواية الخيالية سرعان ما تنضب موارده ، فيكرر نفسه تكراراً يفقده اهتمام القارئ به ، ما لم يكن ذلك الكاتب دائب البحث عن منجزات العلوم . فكاتب الرواية العملية يصبح يبحث الدائب هذا وما يتوافر له من حدس فنى ، برجا من أبراج المراقبة ، أو مركزا من مراكز الاستطلاع . أو إن شئنا أن نستعمل الفاظا من قاموس الرواية العلمية ذاته ، فانه يصبح ( رادارا بشريا ) ويتسنى له بهذه الخصيصية الا يقتصر على أن يكون تابعا ذليلا لرجل العلم ، بل إنه يملكه الخيال العلمى يتوصل إلى تقديم ( أعمال متجاوزة ) ، وهذه الصفة من اقيم ما يمكن أن يتصف به العمل الادبى . فالفن استشراف للمستقبل واستكناه لكنه . وهذا ما نريد الا يغفل عنه كتاب الرواية العلمية عندنا ، سواء الجيل الحالى منهم - وهو جيل الريادة - أو من سيأتى بعدهم من أجيال أيضا . إن عليهم التزود من المعلومات العلمية بأحدثها ، ولكن عليهم أيضا برؤية متجاوزة - يفرضها عليهم الفن الجيد - أن يقدموا الخدمة المرجوة منهم ، وهى أن يدلوا برؤى أدبية يرجى أن تصدق بعد حين .

### أسلوب القصة البوليسية

وليس بمستغرب أن يختلط في بعض أعمال نهاد شريف ، أسلوب القصة البوليسية بأسلوب القصة العلمية ، فقد صارت القصة العلمية بديلة القصة

البوليسية لدى الكثير من القراء . وأصبحت القصة العلمية أداة النزول بالعلوم إلى رجل الشارع ، فتسقيه الحقائق العلمية في ملعقة من السكر المذاب . وأضحى مألوفاً أن نلتقى في كتابات نهاد شريف بمثل هذه الأشياء : العيون المغناطيسية ، الأذن الالكترونية ، خريطة النجوم ، لوحة القياس الرادارى . ولا شك أن التقاء ذهن القارئ بمثل هذه المعلومات يجعله أشد الفة بالعصر التكنولوجى المتقدم الذى نسير اليه شئنا أو أبينا .

وقد حفلت أعمال نهاد شريف أيضا ، بأوصاف لأماكن جديدة في أدبنا ، مثل مراكز الأبحاث ، ومعامل الاختبار ، والصواريخ ، والمصحات المتقدمة جداً ، مثل مصحات التبريد ، كما في قصة ( الهجرة إلى المستقبل ) أما في رواية ( سكان العالم الثانى ) فقد تغير الديكور كله ، وصرفنا نحيا بوجودنا وحواسنا وفكرنا في عالم سريالى تماما ، وإن كنا عالمنا حقيقياً بقدر ما في الحقيقة الطلية ذاتها من غرابة . ونود أن نقف بالقارئ على الأخص عند وصف نهاد شريف لحجرة بطل قصته ( مندوبة فوق العادة ) ، يقول : الحجرة العليا حولتها أنا في حدود امكانياتى المادية إلى معمل يئزخ بالعديد من الكؤوس والمعوجات وأجهزة الخلط والتسخين . كما وضعت ميكروسكوباً وهاوناً وميزاناً حساساً ، وغلاية كهربائية وجهاز أشعة . . إلى جانب ما تمتلئ به الأرفف والدواليب من قوارير وعلب وزجاجات ملئت بأنواع متباينة من السوائل والأحماض والمساحيق والاعشاب ومختلف المواد الكيماوية ، إلى جانب أدوات مزجها وخلطها وقياس تفاعلاتها . في هذه الحجرة لشاب عالم هاو جرت أحداث واحدة من أجمل قصص الحب . وإننا لنأمل أن تستهوى هذه الحجرة بعض شبابنا ممن يسعدهم الحظ بقراءة قصص نهاد شريف ، فتجذب إلى مملكة العلم فتينا استحوذ عليهم الضياع ، واستبعد بهم خواء يملأونه باهتمامات عصبية ، مثل التحمس للكرة وأفلام الجنس والعنف والجريمة ، وشتى السخافات المبددة لثرواتها العقلية ، وكلنا أمل في أن يعيش بيننا في المستقبل شباب من أمثال ذلك العالم الطبيب بطل قصته ( مندوبة فوق العادة ) ، التى جمعت بين رقة الحلم ورهبة الكابوس . ويبدو حقاً أن جذب الشباب إلى حب العلوم هو أحد أهداف نهاد شريف الجادة من كتابة الرواية العلمية التى اتخذها رسالته في الحياة .

## قصة الخيال العلمي تتوالى

وإذا كان نهاد شريف ، قد أثبت وجوده في مجال الرواية العلمية ، ورسخ قدمه في هذا الفن الجديد على حياتنا الثقافية ، فإننا نطالع من وقت لآخر ، قصصاً لأديب يرقى سلم ( الخيال العلمي ) بخطوات صاعدة ، هو رؤوف وصفي ، الذي قرأنا له عدداً من القصص العلمية الباكزة مجلتى ( الثقافة الأسبوعية ) و ( الزهور ، ملحق الهلال ) ، وهما مجلتان أفسحتا صفحاتهما لأقلام الشبان وكتاباتهم الطموح .

وتحكي أولى قصص رؤوف وصفي ، بمجلة ( الزهور ) في أكتوبر ( تشرين الأول ) ١٩٧٤ م ، وهي بعنوان ( عالم آخر ) تحكي عن مخلوقات دقيقة جداً لا ترى بالمجهر ، وأعدادها لا حصر لها ، جاءت تحتل الأجسام وتسيرها إلى ما تريده ، وقد تمكنت هذه المخلوقات بالغة الذكاء ، حتى أنها لتقرأ ما يدور في ذهن محدثها قبل أن ينطبق به ، تمكنت من تهديد طبيب ليجرى عملية جراحية لخطيبته يتسنى بها لهذه المخلوقات أن تحتل جسدها ، وتتكاثر معرضة البشرية كلها لأخطار جسيمة .

أما قصته الثانية ( من ثقب الباب ) فتسجل محاولة للتفاهم بين سكان الأرض الذين صعد منهم بعض الرواد إلى القمر ، وبين سكان القمر الذين وقع أحد صغارهم في أسر أولئك الرواد ، وإذا تمضى القصة نتبين أن الصغير لم يؤسر بل وضع في طريق الرواد لينقل اليهم أفكار القادمين بالصاروخ .

وتفيض قصة ( يتألمون في صمت ) إنسانية ، وتأكيداً للأخوة بين الإنسان وكل الكائنات من حوله ، ومن هذه الكائنات ما تحيا في عوالم ( من حولنا ، لا تصل أصواتها إلى آذاننا البشرية ، عوالم تتألم في صمت ) ، وتحكي القصة عن عالم من علماء الصوت المصريين توصل إلى اختراع جهاز يلتقط أى ذبذبة ، سواء مرتفعة أو منخفضة ، وتحولها إلى ذبذبة يمكن للأذن البشرية سماعها ، وعندما يشرع في تجربة جهازه في الحديقة ، يلتقط الجهاز أصوات أنات الزهر ، عندما تقطفه يد إنسان ، وصرخات الألم من جذع شجرة ، عندما تهوى عليها بلطة الحطاب ، هذه الأنات والأهات والزفرات لا تسمعها بالأذن العادية ، لكنها تعبر عن ألم العوالم من حولنا ومعاناتها من عسف الإنسان وخشونته . هذه الشكوى الصامتة النبيلة تنقلها إلينا قصة

رؤوف وصفي . وهي افضل ما قرأناه من قصصه ، فقد وظف المعلومات العلمية توظيفا جيدا ، وذويعها في محلول أدبي كفل لعمله شجنية شاعرية تتسلل إلى القلوب .

وتحكي قصة ( التجربة ) عن احتمالات الحياة على المريخ عام ٢٠٦٣ م ، حيث يخرج من البيوت الزجاجية الفوج الاول من أبناء الأرض الذين هينوا للحياة على ذلك الكوكب الميت وتعميره .

أما القصة الخامسة لرؤوف وصفي ، فهي ( حب في القرن الحادى والعشرين ) وقد نشرت بالعدد الأخير من مجلة الزهور ، الصادر في سبتمبر/أيلول ١٩٦٧ م ، وتطرح القصة سؤالا : هل يزول الحب في القرن الحادى والعشرين ؟ وتجيب على السؤال بتوجيه رسالة من الفضاء إلى كل شباب العالم ترجو ألا يطفى العلم على الحب في القرن الحادى والعشرين . ويكفى ما قاساه العالم من الكراهية في القرن العشرين . وهكذا يعود رؤوف وصفي ، ولكن بأسلوبه الخاص إلى طرح السؤال الذى طرحه قصة توفيق الحكيم ، المشار إليها في بدايات هذه العجالة . هل تطفى الآلة على الانسان في مستقبل حياته ، فتقضى على الحب ، وعلى الانسانية ذاتها ؟

ولا يمكننا أن نختم استعراضنا لروايات وقصص الخيال العلمى في أدبنا المعاصر ، دون أن نشير إلى رواية ( شخص آخر في المرأة ) ، الصادرة عام ١٩٧٥ م ، ويحكى لنا مؤلفها محمد الحيدى ، عن عقل يحيا في جسد غير جسد صاحبه الاصل ، وقد طرق هذا الموضوع من قبل حتى في أدبنا المصرى ، ويكفى أن نذكر في هذا المقام بعض أعمال الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، الادبية والاذاعية ، وهو من رجال كلية العلوم بالاسكندرية ، ارتاد مجالات الأدب في الخمسينات على الأخص . وكذلك لا يغيب عن بالنا رائعة الدكتور لويس عوض « العنقاء » ، تلك الرواية المتشابكة الخيوط ، المتعددة المستويات ، التى استخدم فيها المؤلف فكرة سطورية قديمة ، ويتأتى للبطل أن ينتقل من جسده وهو يقتل إلى جسد آخر يعضى ليحيا فيه ومن خلاله .



## مستقبل قصص الخيال العلمى

إن أدب الخيال العلمى عندنا لا زال فى بداياته ، وعلى جيل الرواد الحالى أن يعمل من أجل تجويد فنّه واتقان صنّعه . ويمكننا أن نقول بصفه عامه . إن كثيرا من أعمال الرواية العلميه يتسم بتقريرية مباشرة تقترب بالعمل الروائى من فن المقال ، وتتصدر ببعض الصفحات إلى فجاجة الخطب وبلادة التقارير مما يحرم هذه الصفات من صفة العمل الأدبى . ويساعد فى اعطاء هذا الاحساس أحيانا كثرة المصطلحات العلميه المستخدمة ، مما يضعف من نسج القصة ويقترب بها من إطار الجدل والمناقشة ليضحي العمل امتدادا لفكر الكاتب نفسه . ومن حق الكاتب أن يصوغ أفكاره على لسان شخصياته ، ولكن من حق هذه الشخصيات على الكاتب أن يكون لها استقلالها الفنى ومنطقها الداخلى وحركتها الحرة ، كما تخلق بعض هذه الأعمال من الدفاء الانسانى وتجتثم على القصص تلال من الجليد مردها عدم قدرة الأديب على التخلص من برودة العلم وصرامة أبحاثه . والأخطر من ذلك كله عدم خلق كتابات الخيال العلمى فى بعض الأحيان ، من أخطاء علمية قد تبدو للقارئ تارة ، وتغيب عليه تارة أخرى . وهو ما يلقي على الأديب مسئولية كبيرة ، فليس الأدب ، مهما أوغل فى الخيال ، زيفا وكذبا ، بل هو الحقيقة ، وما أرحب الحقيقة ، وأعمقها ، وتعدد وجهات النظر فيها ، بل وما أكثر جوانبها الاحتمالية ، وما أشد غرابتها .

وأخيرا ، فثمة ما نقوله لكاتب الخيال العلمى عندنا ، إننا أزاء نصوص هذا الضرب من الأدب ، لا نستطيع أن نطرد بسهولة - فيما عدا قلة من النصوص المتقنة - احساسا بأننا إنما نقرأ أعمالا معرفية أو مقتبسة عن أعمال أخرى أجنبية ، وإذا تنقل هذا الاحساس لكاتب الرواية العلميه عندنا لا نقصد سوى أن نستعنه على أن يزيد صنّعه صقلا ، حتى يطرد عن جواهره شوائب ثقل من لمعانها .



## فهرس

### صفحة

|     |   |
|-----|---|
| ٩   | العدل الاجتماعى عند توفيق الحكيم                  |
| ٢٥  | رؤية السندباد                                     |
| ٣٧  | نساء يحيى حقى                                     |
| ٤٥  | ايها الكاتب الضاحك وداعا                          |
| ٥١  | فتحى رضوان وذكريات الطفولة                        |
| ٥٥  | من منصة الاتهام                                   |
| ٦٣  | مصطفى محمود شاهد على عصره                         |
| ٦٩  | ليلية صلاح عبد الصبور الاميرة تنظر                |
| ٧٧  | مستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى               |
| ٩١  | الدكتور عبد الغفار مكاوى قصاص تأملى               |
| ١٠١ | إحسان كمال وأحلام العمر                           |
| ١١٥ | أدوار الخراط وجرح مفتوح                           |
| ١١٩ | على شلش قصاص بلا عواطف                            |
| ١٢٥ | ضياء الشرقاوى فى رحلة قطار كل يوم                 |
| ١٣٣ | شوقى عبد الحكيم وملك عجوز                         |
| ١٤٧ | رواية الخيال العلمى ، هل لها وجود فى أدبنا العربى |

## صدر من هذه السلسلة

- ١ - الحلقة المفقودة في القصة المصرية ..... د . سيد حامد النساج
- ٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية ..... فؤاد دودة
- ٣ - بناء لغة الشعر ..... تأليف جون كوين  
ترجمة : د . أحمد درويش
- ٤ - معنى الفن ..... تأليف : هربت ريد  
ترجمة : سامى خشبة
- ٥ - روايات عربية معاصرة ..... د . على شلش
- ٦ - البطل في المسرح الشعري المعاصر ..... د . حسين على محمد
- ٧ - في نقد الشعر ..... د . كمال نشأت
- ٨ - سرادقات من ورق ..... د . صبرى حافظ
- ٩ - ثقافتنا بين نعم ولا ..... د . غالى شكرى
- ١٠ - اشكاليات القراءة وآليات والتأويل ..... د . نصر حامد أبوزيد
- ١١ - مقدمة في نظرية الأدب ..... تأليف تيرى إيجلتون  
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢ - الوتر والعازفون ..... حلمى سالم
- ١٣ - الانسان بين الغربة والمطاردة ..... محمد محمود عبد الرازق

## إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

● ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقافي بمختلف أشكاله ، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هى :

أولاً : سلسلة اصوات ادبية :

- مخصصة لإبداع أدباء مصر فى كل مكان فى الشعر ، فى القصة ، فى الرواية والمسرحية .
- تصدر فى اليوم الأول من كل شهر .

ثانياً : سلسلة « كتابات نقدية » :

- تواكب الإبداع الأدبى بالدراسة والتحليل ولا تغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدى .
- تصدر فى منتصف كل شهر .

ثالثاً : كتاب الثقافة الجديدة :

- تتناول حياة أبرز المفكرين وأعمالهم وأدوارهم فى إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم فى خدمة الفكر والإبداع العربى .
- تصدر كل شهرين .

رابعاً : سلسلة « مكتبة الشباب » :

- تأخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف ألوان المعرفة .
- تصدر كل شهرين « مؤقّتا » .

رقم الايداع بدار الكتب  
١٩٩٢ / ٤٧٤٢

---

I. S. B. N  
977 - 235 - 047 - 5

مطابع الانعام بكويتش النيل



## هذا الكتاب

هذه مجموعة من الدراسات النقدية كتبت في السنين والسبعينات ، عن  
اسهامات ابداعية في القصة والمسرح والرواية وغيرها . ولم يكن القصد من  
كتابة تلك الدراسات سوى معايشة نصوص حبيبة ، ومحاولة سبر اغوارها ،  
من منطلق البحث عن اجابة على السؤال الذي يطرح نفسه على كل قارئ  
يتخذ من القراءة متعة لأيامه واثراء لحياته . إلا وهو ما الذي يحجب النفس في  
هذه القصة أو تلك المسرحية أو الرواية ؟ وعندما تأخذ على عاتقك ان تبحث عن  
السبب في ذلك ، وتجد في العثور على اجابة ، فقد ادركت متعة تضاف الى متعة  
القراءة لذاتها . وقد يعدد القارئ المتأنى ايضاً الى اجراء المقارنات لنفسه  
وبنفسه بين النص الأدبي المقروء ولوحات ومعزوفات ونحو تتلاقى جميعا عبر  
الأخوة التي تربط بين الفنون ، ومنها « فن الكلمة » فيبين له من هذه المقارنات  
كم من الوان وخطوط وظلال في النص الأدبي ، لايقدر على تبينها الا من كان قد  
أوتى ملكة حب الجمال . وكم من انسجام وتناسق في هذا النص الذي يقرأه  
يقربه من الموسيقى . وهكذا يحقق القارئ لنفسه من خلال قراءته الفاحصة  
المتأنلة ، وهي في أغلب الأحوال تكون القراءة الثانية للنص المتعامل معه ، ثراء  
روحيا يعوضة عن الجهد الذي بذله في هذه القراءة التي قد تكون الأكثر من  
الثانية ايضاً . ولكن طوبى للقراء الصابرين الذين لايبخلون على متعتهم  
الرفيعة من وقتهم ومصالحهم ونور عيونهم . وكثيراً ما لايفصح العمل الأدبي  
العميق عن جماله الدفين من القراءة الاولى ، فإن التعامل مع النص  
بالأمر السهل كما يعتقد البعض ، بل هو يحتاج الى مران وتأهيل  
وليزكر القارئ على الدوام أن مايقراه في ساعة وواءه من جهد المؤلف  
عشرات الساعات . ومن ثم فالأجدر بالقارئ الا يبخل على النص  
بالعناية والحفاوة . وبهذه المجاهدة مع النص ، ومعايشته ، والتحاور  
منطلق صداقة وطيدة ، تتولد « اللحظات الأدبية » ، وهي افضل مكافاة  
عليها قارئ جاد .

709

6

72

0600054